



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO**

CLEONICE MARISA DE BRITO NAEDZOLD DE SOUZA

**O *COMPADRITO* NA TRADUÇÃO DOS CONTOS “HOMBRE DE
LA ESQUINA ROSADA”, “HISTORIA DE ROSENDO JUÁREZ”
E “LA INTRUSA”, DE JORGE LUIS BORGES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Florianópolis-SC
2012**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
TRADUÇÃO**

Cleonice Marisa de Brito Naedzold de Souza

**O *COMPADRITO* NA TRADUÇÃO DOS CONTOS “HOMBRE DE
LA ESQUINA ROSADA”, “HISTORIA DE ROSENDO JUÁREZ”
E “LA INTRUSA”, DE JORGE LUIS BORGES**

Dissertação apresentada a Banca do
Programa de Pós-graduação em
Estudos da Tradução, da Universidade
Federal de Santa Catarina, como
requisito para a obtenção do grau de
Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof^ª. Dr^a. Andréa Cesco

Co-Orientadora: Prof^ª. Dr^a. Andréa Lúcia Paiva Padrão Ângelo

Área de concentração: Processos de retextualização.

Linha de pesquisa: Teoria, crítica e história da tradução.

Florianópolis-SC
2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

S729c Souza, Cleonice Marisa de Brito Naedzold de
O compadrito na tradução dos contos "Hombre de la esquina rosada", "Historia de Rosendo Juárez" e "La intrusa" de Jorge Luis Borges [dissertação] / Cleonice Marisa de Brito Naedzold de Souza ; orientadora, Andrea Cesco. - Florianópolis, SC, 2012.
75 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e interpretação.
2. Tradução e interpretação. 3. Contos argentinos. I. Cesco, Andréa. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

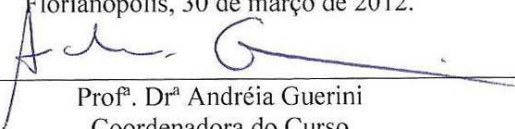
CDU 801=03

Cleonice Marisa de Brito Naedzold de Souza

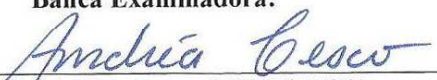
O COMPADRITO NA TRADUÇÃO DOS CONTOS “HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA”, “HISTORIA DE ROSENDO JUÁREZ” E “LA INTRUSA”, DE JORGE LUIS BORGES

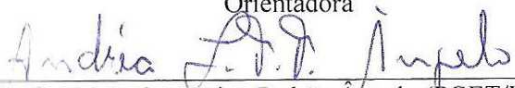
Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de Mestre em Estudos da Tradução, e aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.


Florianópolis, 30 de março de 2012.

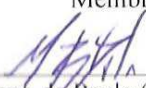

Prof.ª. Dr.ª Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

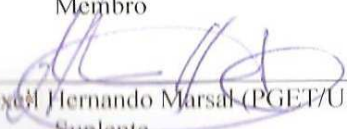
Banca Examinadora:


Prof.ª. Dr.ª Andrea Cesco (PGET/UFSC)
Orientadora


Prof.ª. Dr.ª Andrea Paiva Padrão Angelo (PGET/UFSC)
Co-orientadora


Prof.º. Dr.º Fabiano Seixas Fernandes (UFC)
Membro


Prof. Dr.º Marcelo Bueno de Paula (Pós-doutorando/PGET/UFSC)
Membro


Prof.ª. Dr.ª Meritxell Hernando Marsal (PGET/UFSC)
Suplente

À minha mãe Edi de Brito Naedzold
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela existência.

Aos meus pais pelos ensinamentos de vida.

A meu esposo Marcelo e meus filhos, João e Luís, pelo apoio e compreensão.

A Andrea Cesco pela amizade desde a graduação e na orientação deste trabalho.

A Andrea Padrão pela oportunidade que conduziu à concretização deste objetivo.

Meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

SOUZA, Cleonice Marisa de Brito Naedzold de. (2012). *O compadrito na tradução dos contos “Hombre de la Esquina Rosada”, “Historia de Rosendo Juárez” e “La Intrusa”, de Jorge Luis Borges*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

O presente trabalho analisa a imagem do *compadrito*¹ nas traduções de três contos escritos pelo argentino Jorge Luis Borges: “Hombre de la esquina rosada”, traduzido por Flávio José Cardozo(1975), “Historia de Rosendo Juárez”, traduzido por Hermilo Borba Filho (1976) e “La intrusa” que foi traduzido pela primeira vez em 1972 por Flávio José Cardozo e depois por Hermilo Borba Filho, em 1976, além do trabalho de revisão de tradução de todos os textos feito por Maria Carolina Araujo e Jorge Schwartz (1999). Ainda para os textos do livro *El informe de Brodie* (“Historia de Rosendo Juárez” e “La intrusa”, detivemo-nos também na tradução mais recente realizada por Davi Arrigucci Junior, do ano de 2008, pela Companhia da Letras. Assim, o primeiro capítulo trata do arrabalde; afinal este é o ambiente dos três contos e junto com o *compadrito* formam o projeto ideológico do período de 1921 a 1935 na obra de Borges; o segundo capítulo oferece um resumo comentado dos contos, destacando o comportamento do *compadrito* e a questão da oralidade no conto “Hombre de la esquina rosada”; o terceiro abrange uma descrição dos paratextos e a análise da tradução, considerando o processo de domesticação e estrangeirização abordado por Lawrence Venuti e Schleiermacher. Neste capítulo também se considera a opinião de Borges sobre tradução. Observou-se que o primeiro conto possui elementos linguísticos bastante específicos da linguagem oral, que não foram ponderados na tradução e tampouco na revisão; o mesmo ocorre com o segundo conto que possui elementos regionais e de comportamento de personagem que não são conhecidos para o leitor brasileiro, o que pode dificultar a compreensão dos textos.

Palavras-chave: *compadrito*, contos, Borges, tradução.

¹ Não encontrado termo que melhor expresse a palavra, optou-se por mantê-la sempre no original.

RESUMEN

El presente trabajo hace un análisis de la imagen del compadrito en las traducciones de tres cuentos escritos por el argentino Jorge Luis Borges: “Hombre de la esquina rosada” traducido por Flávio José Cardozo (1975), “Historia de Rosendo Juárez” traducido por Hermilo Borba Filho y “La Intrusa”, traducido por primera vez en 1972 por Flávio José Cardozo y posteriormente, en 1976, por Hermilo Borba Filho; además del trabajo de revisión de traducción de todos los textos, hecho por Maria Carolina Araujo y Jorge Schwartz (1999). Aun para los textos del libro *El informe de Brodie* tenemos la traducción más actual hecha por Davi Arriguuci Junior, de 2008, por la editora Cia das Letras. Así el primer capítulo trata del arrabal, que es al fin el ambiente de los tres cuentos y al lado del compadrito comprenden el proyecto ideológico de este período(1921/ 1935) en la obra de Borges; el segundo capítulo ofrece un resumen de los cuentos, destacando el comportamiento del compadrito y la oralidad en el cuento “Hombre de la esquina rosada”; en el tercero hay una descripción de los paratextos y un análisis de la traducción, según el proceso de extranjerización y domesticación desarrollados por Lawrence Venuti e Schleiermacher. En este capítulo también se considera la opinión de Borges acerca de la traducción. Se observó que el primer cuento tiene elementos lingüísticos de la oralidad que fueron suprimidos en la traducción y, en la revisión, también en el segundo cuento, tenemos elementos regionales y de comportamiento del personaje que no están aclarados para el lector brasileño, lo que hace dificultar la comprensión de los textos. En ese contexto se presenta una exposición sobre el compadrito y su importancia en la obra de Borges.

Palabras-llave: compadrito, cuentos, Borges, traducción.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I.....	21
1.1 Borges e o arrabalde.....	21
1.2 O <i>compadrito</i>.....	24
CAPÍTULO II.....	31
2.1 “Hombre de la esquina rosada”, “Historia de Rosendo Juárez” e “La Intrusa”.....	31
2.1.1 “Hombre de la esquina rosada”.....	35
2.1.2 “Historia de Rosendo Juárez”.....	38
2.1.3 “La Intrusa”.....	41
CAPÍTULO III.....	45
3.1 Tradutores e traduções.....	45
3.2 Borges, as teorias e a imagem do <i>compadrito</i>.....	48
3.3 Análise das traduções.....	53
3.3.1 Trechos do conto “Hombre de la esquina rosada”.....	53
3.3.2 Trechos do conto “Historia de Rosendo Juárez”.....	60
3.3.3 Trechos do conto “La intrusa”.....	63
2 CONCLUSÃO.....	53
3 REFERÊNCIAS.....	71

1 INTRODUÇÃO

Ao regressar da Espanha, em 1921, Borges traz para Buenos Aires o Ultraísmo, movimento vanguardista que conheceu através de Rafael Cansinos Assens. Esse movimento procura transformar a literatura argentina e, ao mesmo tempo, desenvolver uma identidade nacional. Buenos Aires havia crescido muito, a população era então composta por uma grande massa de imigrantes que misturavam principalmente a língua espanhola com o italiano.

Borges observa as transformações da cidade e se volta para um passado imaginário, para criar uma literatura que seja autêntica, uma literatura que seja a identidade da Argentina. Beatriz Sarlo no livro *Buenos Aires - Modernidad Periférica* diz:

Borges construye una peculiar relación ambigua y artificiosa con el pasado. Si, por un lado, su literatura de los años veinte y comienzos de los treinta remite a la historia como materia imaginaria con la que elabora una mitología estética, por el otro es consciente de la operación que realiza: “No hay leyendas en esta tierra y ni un sólo fantasma camina por nuestras calles”. Para Borges, la historia es un espacio donde coexisten el saber y la ignorancia: en consecuencia, un espacio de la imaginación. (SARLO, 2003. p. 213)

A obra de Jorge Luis Borges é grande e complexa, mas nesta dissertação trataremos apenas de três contos que têm como tema os *compadritos*, esse tipo urbano tão singular por sua personalidade forte e imponente; e de alguns elementos da oralidade utilizada nos contos. Sua obra reflete desde o início a filosofia de Schopenhauer, Hegel e outros pensadores europeus, mas também expressões como: *cordobesada*, *bochinchera*, *bondá*, *incredulidá*, como destaca Alan Pauls em seu livro *El factor Borges* (2004). São esses aspectos da obra de Borges que nos interessam nesta pesquisa. As palavras tipicamente argentinas e as personagens que retratam a não a alta sociedade com sua cultura europeizada, mas aquelas que surgem da mistura com o imigrante italiano, e que formam a classe trabalhadora e de baixa renda.

Os contos “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez” foram escritos com um longo intervalo de tempo. O primeiro,

Borges publicou no livro *Historia universal de la infamia*, em 1935, e o segundo, “Historia de Rosendo Juárez”, foi publicado somente em 1970, no livro *El Informe de Brodie*.

O conto “La intrusa” foi publicado pela primeira vez no livro *El Compadrito*, em 1945, depois republicado em *El Aleph*. Mais tarde em 1970 na 12ª edição de *El Aleph* foi suprimido e publicado então em *O informe de Brodie*. O tema do conto também são os *compadritos* e sua valentia, e talvez tenha sido por esse motivo que Borges preferiu agrupá-lo mais tarde neste livro em que muitos contos abordam esse tema. Outra característica desse conto é a narrativa, que passa de uma pessoa para outra, sendo recontada sempre com alguma alteração, como acontece na maioria dos contos de Borges e principalmente no livro *El Informe de Brodie*. Além de ser um conto que possui um *compadrito* como protagonista, há também uma coincidência de tradutores. Flávio José Cardozo o traduziu em *O Aleph*, de uma edição de 1957, e Hermilo Borba Filho traduziu *O informe de Brodie* (1970), livro em que o conto foi publicado pela terceira vez, no qual permanece, uma vez que foi retirado de *O Aleph* na edição das *Obras Completas*. Por esse motivo, a coincidência de tradutores, é que faz parte deste trabalho.

Historia universal de la infamia é um livro em que Borges reescreve vários textos que já eram conhecidos, modificando e transformando alguns elementos. Primeiro publicou-os na *Revista Multicolor de los Sábados* e só em 1935 foram reunidos em livro. Ao publicar o conto “Hombre de la esquina rosada” no livro que traz histórias sobre a infâmia com personagens de várias partes do mundo, como China e Nova York, Borges situa o *compadrito*, o *arrabalero* portenho, como elemento da literatura universal, e universaliza a literatura argentina.

El informe de Brodie pode ser considerado um retorno do escritor aos temas de seus primeiros escritos: os *compadritos*, as histórias de coragem, o arrabalde. Todos os contos deste livro estão ambientados na Argentina e principalmente em Buenos Aires. Em vários textos aparecem os *compadritos*, como “Juan Muraña”, “El indigno”, “El encuentro” e também “Historia de Rosendo Juárez” e “La intrusa”.

Reconhecido e admirado mundialmente por sua maneira escrever. Borges coloca informações entrelaçadas e com um mínimo de palavras, apresenta importantes informações e traz a presença de temas universais em seus contos, o autor dedicou também muitos textos a esse aspecto tão portenho e tão nacionalista que são os *compadritos*. Mais que isso, o início de sua produção literária está centrada nessa figura, como diz Rafael Olea Franco:

Al decidir trabajar con la figura del compadrito, Borges acentúa una tendencia ya presente en sus contemporáneos: la tematización de lo marginal. La historia cultural argentina de los años veinte no sólo registra el ingreso al campo intelectual de escritores del margen sino también la inclusión de variados asuntos marginales en la creación artística (OLEA FRANCO, 1993. p. 239)

É importante ressaltar que Borges escreveu outros contos, poesias, ensaios relacionados ao tema; no entanto, dentro das limitações de uma dissertação, vou me ater a apenas esses três contos. A escolha se justifica aqui porque os dois primeiros relatam o mesmo fato, sob o ponto de vista de diferentes narradores, e possuem *compadritos* como protagonistas.

O terceiro conto abordado neste trabalho também se relaciona com o tema dos *compadritos*. O foco central da narrativa é o relacionamento entre dois irmãos, a lealdade entre eles; porém, claro, sem deixar de mencionar a característica da valentia e disposição de ambos para uma ‘boa’ briga.

No primeiro capítulo será feita uma análise de como a figura do *compadrito* foi retratada nas traduções mencionadas e qual a imagem que dela pode formar o leitor brasileiro ao entrar em contato com os textos traduzidos. Posteriormente, serão analisadas as situações vividas pelas personagens e como elas são retratadas nas traduções de Flávio José Cardozo (1975), “Hombre de la esquina rosada”, primeira tradução desse texto no Brasil, “Historia de Rosendo Juárez” e “La intrusa”, ambos os textos traduzidos por Hermilo Borba Filho (1976) e a revisão desses três textos feita por Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz, em 1999. É importante destacar que Flávio José Cardozo traduziu “La intrusa” em 1972, portanto, esta tradução é anterior à de Hermilo Borba Filho.

Analisa-se também neste trabalho as traduções mais recentes dos contos “Historia de Rosendo Juárez” e “La intrusa” do livro *O informe de Brodie*, realizada por Davi Arrigucci Júnior, em 2008, pela Editora Cia das Letras.

Os trechos analisados aparecem em colunas: na primeira, o texto original em espanhol; em seguida, a primeira tradução publicada no Brasil e depois o texto revisado publicado em 1999.

Deve-se ressaltar que existem outras traduções desses textos, sendo uma delas o trabalho da professora doutora Vera Mascarenhas de

Campos, que analisou e traduziu os contos “Hombres Pelearon”, “Homem da esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”. Ressalte-se, também, que o trabalho dela foi focado numa comparação do texto borgeano com a obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão – Veredas*; assim seu trabalho procurou aproximar os *compadritos* de Borges aos jagunços presentes na obra de Rosa.

Na sua tradução Vera Mascarenhas mostra algumas semelhanças da escrita de Guimarães Rosa com o texto de Borges. Principalmente em relação a uma forte musicalidade, própria da linguagem oral, presentes na obra de Guimarães Rosa como um todo e no conto “*Hombre de la esquina rosada*”.

Outro trabalho recente é a tese de doutoramento apresentada por Denise Mallmann Vallerius (2009) em que ela traduz o conto “Hombre de la esquina rosada” utilizando uma linguagem gauchesca e faz uma aproximação da linguagem do texto de Borges com a linguagem da personagem Blau Nunes de Simões Lopes Neto. Em sua tradução Denise preocupou-se em utilizar termos que estivessem registrados em dicionários brasileiros, evitando assim possíveis equívocos de interpretação. Por outro lado essa preocupação com palavras dicionarizadas tirou do texto a fluência da oralidade, deixou o texto com um forte aspecto acadêmico e pouco natural.

Assim, os dois trabalhos mencionados fizeram estudos relacionando a obra de Borges a escritores brasileiros. No entanto, o que me proponho fazer é uma análise dos textos traduzidos, considerando a importância da oralidade, aspecto muito presente no conto “Hombre de la esquina rosada”. Outra proposta do meu trabalho é verificar como a imagem do *compadrito* foi transmitida para o leitor através da tradução e se manteve presente em outros textos do escritor ao longo de sua obra.

O segundo capítulo apresenta um resumo dos contos “Hombre de la esquina rosada”, “Historia de Rosendo Juárez” e “La intrusa”, com uma apreciação do comportamento de suas personagens, importante para a posterior análise das mesmas nas traduções. O terceiro capítulo trará uma descrição pormenorizada dos paratextos encontrados nos textos traduzidos, assim como um perfil dos tradutores, e uma análise das traduções, através de fundamentação teórica, considerando o processo de domesticação e estrangeirização abordado por Lawrence Venuti e também conforme os paradigmas tradutórios de Friedrich Schleiermacher.

No texto “A Tarefa Renúncia do Tradutor”, de Walter Benjamin, ele afirma sobre o texto traduzido: “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto

desdobramento” (2001, p. 195). E mais, “na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua” (2001, p. 201).

Tal reflexão de Benjamin pode ser aplicada na dificuldade de se traduzir para o público do Brasil a figura do *compadrito*. Antes de lançar o conto “Hombre de la esquina rosada”, Borges produziu outros contos com enredo semelhante, que foram sendo reescritos e receberam mais detalhes; na verdade, quando chegou a publicar o conto em livro, já o tinha publicado na “Revista Multicolor de los sábados”, com pequenas variações “Leyenda Policial” e “Hombre de las Orillas”, que não foram publicados em livro e tampouco aparecem em suas *Obras completas*.

CAPÍTULO I

1. 1 Borges e o arrabalde

Jorge Luis Borges é ao mesmo tempo intelectualista, humanista (no sentido original do termo), por sua vasta cultura, conhecimento das línguas latinas, inglesa, alemã e respectivas literaturas, impregnado de clássicos espanhóis e argentinos de fontes surpreendentes, moderno e clássico ao mesmo tempo: Schopenhauer, De Quincey, Stevenson, Mauthner, Shaw, Chesterton são autores que, segundo sua própria confissão, relê continuamente. Sua obra é fruto dessa formação. (BELLA, Josef. 1989 p. 183).

Jorge Luis Borges nasceu em 1899, em Buenos Aires. Sua família viveu muitos anos numa casa no bairro de Palermo, no subúrbio de Buenos Aires, povoado na época principalmente por italianos e pessoas de baixa classe social. O menino Borges, porém, não teve quase nenhum contato com os moradores deste subúrbio, como o próprio autor o afirma. Criado dentro de uma casa, protegida por grades altas, e de uma biblioteca, foi através dos livros que Borges teve o seu primeiro contato com o mundo. Ele não vivenciava o que acontecia no bairro, apenas ouvia muitas histórias relacionadas aos *compadritos* e suas façanhas contadas por Evaristo Carriego, que freqüentava a casa de seu pai, portanto Borges apenas escutava o que lhe era contado. Só quando retornou da Europa é que passou a caminhar por Buenos Aires e conheceu de perto a realidade que o cercava.

É importante ressaltar que ele cresceu num espaço bilíngue, foi alfabetizado em inglês, e aos nove anos fez sua primeira tradução, *O Príncipe Feliz* de Oscar Wilde. A sua primeira leitura de *Dom Quixote* foi feita em inglês e alguns anos depois, quando leu o livro em espanhol, teve a impressão de estar lendo uma tradução inferior à versão inglesa, que para ele era o original.

Nos anos em que passou na Europa, Borges conheceu as novas tendências literárias, como o movimento ultraísta, com o qual entrou em contato na Espanha. E em seu retorno a Buenos Aires, em 1921, disseminou essas tendências por meio de publicações em revistas e periódicos e formando círculos literários.

Segundo Beatriz Sarlo, no início dos anos 20/30 ocorreu em Buenos Aires uma proposta de reforma ortográfica. Essa proposta se origina em escritores seguros de sua fonética e de sua origem. Seria impensável em escritores recém-chegados ao campo intelectual. A preocupação com a língua e a linguagem utilizada nos textos dos escritores de vanguarda reflete a preocupação da sociedade argentina como um todo, que se sentia ameaçada pela grande massa migratória e sua fala mista que não conhece a gramática espanhola e acrescenta palavras do italiano ao espanhol. (2003, p. 117)

Essa opinião em relação à oralidade nos textos de Borges é corroborada por Alan Pauls em seu livro *El Factor Borges*:

Borges hace de la voz la piedra fundamental de una mitología argentina. La voz es original (su relación con el origen es indeleble), es natural (existe antes, más acá de la cultura), es auténtica (rechaza toda afectación), y remite de un modo directo, sin mediación alguna, a la experiencia de la construcción del país. (PAULS, 2000, p. 60)

Nessa época, por volta de 1921, a cidade se modernizava e já não guardava as características do início do século. As histórias de valentia dos moradores do subúrbio estavam mais na lembrança dos antigos moradores do que no dia a dia portenho.

Esse desejo de enaltecer o passado não era somente pela nostalgia do que havia ficado no passado. Devido à grande massa migratória, a sociedade portenha estava se sentindo ameaçada em sua identidade; por isso, essa volta ao passado era para registrar a linguagem e a geografia, física e social, que estava sendo transformada pela modernidade.

Para Borges, retratar essa cidade antiga era resgatar a beleza da cidade antes da modernização e talvez uma maneira de se sentir de novo em casa, como quem volta com muitas saudades do lugar onde nasceu. Assim, em seus primeiros poemas, ele diz:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajetreo,
sino las calle desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquéllas más afuera

ajenas de árboles piadosos
 donde austeras casitas apenas se aventuran
 abrumadas por inmortales distancias,
 a perderse en la honda visión
 de cielo y de llanura.
 Son para el solitario una promesa
 porque millares de almas singulares las pueblan,
 únicas ante Dios y en el tiempo
 y sin duda preciosas.
 Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
 se han desplegado – y son también la patria – las
 calles:
 ojalá en versos que trazo
 estén esas banderas..
 (BORGES: *Obras Completas*. 1996 p. 17)

O arrabalde não tem uma significação geográfica de afastamento do centro, mas é uma questão social; assim, o arrabalde pode estar no centro da cidade, em casarões onde vivem várias famílias de imigrantes, formando os *conventillos* que no Brasil chamamos de cortiço.

El arrabalero, si su nombre no está mintiendo, es dialecto de los arrabales u orillas; es la conversación usual de Liniers, de Saavedra, de San Cristóbal Sur. Esa conjetura es errónea: no hay quien no sienta que nuestra palabra *arrabal* es de carácter más económico que geográfico. Arrabal es todo conventillo del centro. Arrabal es la esquina última de Uriburu, con el paredón final de la Recoleta y los compadritos amargos en un portón y ese desvalido almacén y la blanqueada hilera de casas bajas, en calmosa esperanza, ignoro si de la revolución social o de un organito. Arrabal son esos huecos *barrios vacíos en que suele desordenarse Buenos Aires por el oeste* y donde la bandera colorada de los remates –la de nuestra epopeya civil del horno de ladrillos y de las mensualidades y de las coimas– va descubriendo América. (BORGES, 2002, p. 145-6).

No livro *Buenos Aires, una modernidad periférica*, Beatriz Sarlo explica a importância das *orillas* e do subúrbio:

Las orillas, el suburbio son espacios efectivamente existentes e la topografía real de la ciudad y al mismo tiempo solo pueden ingresar a la literatura cuando se los piensa como espacios culturales, cuando se los impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas. Se realiza, entonces, un triple movimiento: reconocer una referencia urbana, vincularla con valores, construirlos como referencia literaria. (SARLO, 2003, p. 180)

A genialidade de Borges está no fato de ele falar da cor local de forma intrínseca, não como uma descrição, mas fazendo parte do comportamento das personagens. A cor local não aparece de forma direta, mas deixando transparecer o valor dessas características. Dentro da história aparecem situações de conflito em que a personagem precisa resolver demonstrando bravura e coragem, características que ajudam nesse caso a definir o *compadrito*; essa bravura é contextualizada.

Para Borges “os heróis da literatura rio-platense não podem ser corretos modelos de boa índole, mas personagens marcados por uma duplicidade e captados em destinos intransparentes” (SARLO, 2008, p. 47). Assim, verifica-se que as personagens criadas por Borges em seus contos não são modelos de virtudes, todas possuem “acontecimentos”, passagens em suas vidas que não devem ser comentadas, mas ao mesmo tempo esses fatos os fazem ser reconhecidos como corajosos, valentes e respeitados. Os homicídios não eram vistos como desonra ou vergonha, mas sim fatos que ocorreram em momentos em que os envolvidos precisavam demonstrar a coragem e a honradez.

1.2 O *compadrito*

Para o leitor brasileiro, a imagem dos *compadritos* desses contos de Borges pode remeter a imagem do gaúcho, para quem o conhece. No entanto, essa imagem não corresponde ao que é realmente o *compadrito*. Ele é refinado e não usa bombacha e bota. Ele é bem distinto do homem simples do campo uma vez que não precisa trabalhar na dura lida do gaúcho, pois mora na cidade.

Ao estudar mais o tema, percebe-se que Borges valorizou bastante o *compadrito* e que desejava que se criasse na literatura argentina uma personagem que caracterizasse o indivíduo urbano, representante da cidade de Buenos Aires, como está no prólogo da primeira edição de *El compadrito*: “Ojalá que este volumen sirva de estímulo para que alguien escriba aquel poema verosímil, poema que hará con el compadre lo que el *Martin Fierro* hizo con el gaucho” (1968, p. 12). E em nota à segunda edição, o próprio Borges afirma que essa esperança foi atingida com êxito no livro *Juan Nadie, vida y muerte de un compadre* (1954), de Miguel D. Etchebarne. Este livro, como já está anunciado no título, retrata a vida de um *compadrito* desde seu nascimento até sua morte. O que fica marcado também na história e em outros textos é que o *compadrito* é alguém solitário que vive e morre sem ter família, é um ‘ninguém’ na sociedade. Ou seja, o gaúcho sai do campo porque já não tem mais a ocupação do trabalho braçal, e ao vir para a cidade precisa recriar-se como indivíduo para sentir-se e ser aceito neste novo contexto.

Com a migração do campo para as cidades, o gaúcho se vê numa situação em que a coragem já não é mais necessária, pois a vida na *urbe* não requer dele atos de bravura. Para sobreviver, passa a trabalhar nos matadouros que se situam na periferia da cidade. Ele sabe manejar o punhal, seu instrumento de trabalho nos matadouros, mas tem muito tempo livre; então as lutas de faca servem como passatempo, diversão.

Essa mudança de ritmo de vida e de trabalho traz falta de motivação, pois já não há espaço para sua bravura e valentia no cotidiano, mas ao mesmo tempo sente necessidade de se colocar socialmente e provar sua coragem. A vida agitada no centro da cidade requer um comportamento distinto daquele usado no interior. O gaúcho se percebe deslocado num ambiente que não lhe é conhecido e no qual seus conhecimentos de mundo não inúteis. No conto “Historia de Rosendo Juárez” o narrador comenta que aprendeu a lutar com os outros, usando um pau queimado, e explica que nessa época ainda não tinham sido conquistados pelo futebol, que era coisa dos ingleses. (BORGES, 2005, p.40-1).

Somos unos dejados de la mano de Dios, nuestro corazón no confirma ninguna fe, pero en cuatro cosas sí creemos: en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal. Son cuatro puntos cardinales

los que señalo, no unas luces perdidas. El *Martín Fierro*, el *Santos Vega* el otro *Santos Vega*, el *Facundo*, miran a los primeros que dije; las obras duraderas de esta centuria mirarán a los últimos. [...] De la riqueza infatigable del mundo, sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. (BORGES, 1993, p. 25)

Com a citação acima, do ensaio de Borges, pode-se ver a sensação de abandono que ficou para o homem que vivia no pampa e como se sente ao chegar na cidade. É para ele que se voltam as atenções no momento em que a sociedade argentina se sente ameaçada pela grande massa migratória que se instalou em Buenos Aires. Opinião confirmada por Rafael Olea Franco em seu livro *El otro Borges. El primer Borges*.

Lo que en realidad sucede es que el gaúcho, ineficaz para los fines capitalistas de la oligarquía en el siglo XIX, es usado a principios del XX como instrumento de oposición a la naciente fuerza de la masa inmigratoria. (OLEA FRANCO, 1993. p. 59)

No ensaio “La pampa y el subúrbio son dioses” (BORGES, 1993), está claro que a afirmação desses dois lugares como deuses está além da ideia de elemento sagrado e intocável, mas como o princípio de tudo. A independência da Argentina e a formação da cidade de Buenos Aires estão totalmente embasadas nesses dois elementos. O pampa foi berço do gaúcho que lutou em guerras pela independência do país, e o subúrbio foi o ambiente possível para o gaúcho quando o desenvolvimento agrícola dispensou os seus conhecimentos de lida com o gado.

Essa questão é bem mais complexa e requer uma explicação. Rafael Olea Franco comenta esse aspecto da economia argentina do século XIX em que trata da valorização da terra e do gado e de como vários governos argentinos defenderam a propriedade privada, permitindo a apropriação de terras e do gado que antes era selvagem. O gaúcho, que antes andava de uma estância para outra trabalhando com o gado em temporadas ocasionais, agora precisava identificar-se, provar que trabalhava e, obrigatoriamente, prestar serviço militar.

Segundo Olea Franco, no livro *El Payador*, Leopoldo Lugones faz um amplo estudo dessa figura e o encerra afirmando o seu

desaparecimento como algo necessário para a modernização e elevação cultural da sociedade argentina. O gaúcho significava naquele momento o que tinha sido o índio na época da colonização.

En el sistema de valores de *El Payador*, el gaucha es presentado con un carácter ambivalente que lo liga a ambos ejes de la dicotomía civilización-babarie: civilización en contraste con el indio en el ámbito de la pampa, pero bárbaro en última instancia para los fines de la civilización. (OLEA FRANCO, 1993, p. 52)

Esse subúrbio recebe a todos que chegam. Mas o imigrante italiano que vem para Buenos Aires se sente deslocado, não é visto como pertencente àquele país e, numa tentativa de se inserir socialmente, quer demonstrar a mesma coragem que vê no gaúcho. Assim, cria um tipo, o falso *compadrito*, que não tem a mesma coragem do *compadrito*, mas se comporta como se a tivesse. Ele é acima de tudo um contador de vantagem que cria ao redor de si uma fama de valentia que nem sempre corresponde à realidade.

No conto “El Indigno”, de *O Informe de Brodie*, fica clara a necessidade de a personagem se sentir aceita e de como os descendentes de judeus eram vistos como forasteiros. No conto citado, a personagem, um judeu chamado Santiago Fischbein, revela um fato importante de sua juventude: como ele conseguiu fazer parte no grupo de valentões do bairro liderado por um *compadrito* e a sua participação em um arrombamento. Por outro lado, revela também que denunciou o próprio amigo, o líder do grupo, por isso o apodo de ‘indigno’. A polícia matou o líder e ninguém soube quem denunciou. Para a polícia, ele, o indigno, foi visto como alguém correto que denunciou uma tentativa de roubo.

Este conto, “O indigno”, relata muito bem a questão da criação de um tipo que quer ser socialmente aceito. O adolescente imigrante, judeu, baixa classe social, percebe-se marginalizado socialmente e entra para o grupo liderado por um *compadrito*. Depois, na vida adulta, ele consegue uma posição social melhor e se diz “um bom argentino”.

Rafael Olea Franco afirma:

En la década del Centenario, los inmigrantes, quienes también buscaban su identidad, rechazaron la posibilidad de definir lo argentino sólo con elementos preinmigratorios. En última instancia, puede decirse que aunque la masa

inmigratoria pretendía ese acercamiento con lo argentino por medio de la imitación del gaucho, repudiaba la constitución de la identidad nacional usando única e exclusivamente las características extraídas del mundo criollo. (OLEA FRANCO, 1993, p. 64)

“Hombre de la esquina rosada” é um dos mais famosos contos de Borges com a temática do *compadrito*. Essa personagem tão marcante e singular não precisa ser apresentada ao leitor portenho; porém, para os leitores brasileiros, como já foi ressaltado pode ser difícil criar a imagem do *compadrito* e entender o quão complexo ele é em seu comportamento social. Ao mesmo tempo em que encarna a figura de um homem valente e pronto para a briga, o *compadrito* caminha com requiebro e usa um sapato de salto alto, uma flor na orelha, sempre pronta para ser oferecida à mulher em seu galanteio; o *compadrito* é muito sedutor, mas, não raras vezes, é sustentado pela mulher. Foi assim descrito por Manuel Gil de Oto em *El Compadre*:

Del valor con que los hombres
Se guarda con avaricia,
hace después con las hembras
Derroches de valentía.
Apache² y rufián, explota
los finoles de sus minas,
alterando habilidoso
los golpes y las caricias, (...)
(*Apud* BORGES; SILVINA BULRRICH. 2000, p. 28-29)

O *compadrito* de Borges é bastante típico. No conto “Hombre de la esquina rosada”, Francisco Real, conhecido como Corralero, e Rosendo são os *compadritos* verdadeiros. É interessante ressaltar que existe uma diferenciação entre os *compadritos* verdadeiros e os falsos. E para falar dos falsos *compadritos*, o narrador do conto “Hombre de la esquina rosada” comenta que eles se afastam na hora da briga, como um leque, pois são “*puro italianaje*”, o que deixa claro que os imigrantes italianos não faziam parte do grupo dos homens vistos como os mais corajosos. Esse fato está confirmado no livro *El otro Borges el primer*

² Membro de uma associação de malfeitores que fizeram de Paris campo de suas façanhas e que se autodenominaram com o nome dessa tribo americana. Por extensão, o nome de *apache* é usado como sinônimo de malfeitor. (REA Diccionario de la lengua española. Tradução nossa)

Borges, de Rafael Olea Franco. Segundo ele, Borges segue Evaristo Carriego na definição do *compadrito*, “cultor del coraje”, diferente do que surge em Buenos Aires com a chegada dos imigrantes. A esse *compadrito*, Borges se refere como o “cultor de la infamia”.

Es decir, el elemento inmigratorio, en ese caso el italiano, se describe como falseador del criollismo; para evitar esta supuesta distorsión, Borges regresa al pasado con el fin de rescatar la que considera legítima imagen del *compadrito*; [...]. (OLEA FRANCO, 1993, p. 239)

O *compadrito* é um tipo urbano, típico de Buenos Aires. Sua origem é o homem simples, que não se identifica com a elite de origem espanhola, também não é o gaúcho que vive na pampa, cuja bravura já é conhecida. Ele surge no subúrbio portenho.

No final do século XIX, com a grande valorização da terra, da produção de gado e o desenvolvimento de novas tecnologias agrícolas, muitos trabalhadores não conseguiram manter-se no trabalho rural das novas propriedades, assim foram para a cidade, que necessitava de mão de obra para trabalhar na indústria.

Poco a poco el gaucho desapareció o, en mejor de los casos, quedó reducido a permanente peón de estancia, ya que no podía sumarse a las nacientes labores agrícolas, desconocidas para él. (OLEA FRANCO, 1993, p. 56)

O *compadrito* não é uma personagem do centro da cidade que se moderniza, mas também não é um protótipo do interior rural, esse é o gaúcho, já bem descrito no *Martín Fierro* de José Hernandez. É uma figura urbana, que está unida à cidade pelo limite; uma nova figura típica dos arrabaldes e das margens da moderna Buenos Aires.

A constituição argentina de 1853, promulgada pelo General Urquiza, trouxe para a Argentina grande desenvolvimento. Estabeleceram-se relações comerciais com a Inglaterra, França, Brasil e Estados Unidos. Desenvolveu-se também a instrução pública, a Universidade de Córdoba foi nacionalizada, promoveu-se a vinda de imigrantes e foram construídas estradas de ferro. 1191)

O imigrante italiano que chega a Buenos Aires passa a viver no subúrbio; ele não está inserido socialmente e precisa se fazer notar. Como suas ocupações são geralmente ligadas a trabalhos ocasionais,

muitas vezes rufiões, cabos eleitorais, vendedores, verdureiros, açougueiros e *cuarteadores*³, seu comportamento é chamativo e provocador; é uma cópia baseada na aparência do valente, uma imitação. O *compadrito*, que é o imitador – italiano –, não tem a coragem necessária para as *peleas*, ele é falastrão, e sua fama está mais na fala do que nas atitudes. Um bom exemplo desse tipo está no prólogo da segunda edição do livro *El Compadrito*, escrito por Silvina Bullrich:

Quando el tango dice “Compadrito a la violeta - si te viera Juan Malevo qué calor te haría pasar”, expresa el desdén del verdadero Malevo por esa degeneración de si mismo o esa mala copia basada en la apariencia más que en el fondo de la personalidad del auténtico compadrito. (BORGES; SILVINA BULLRICH, 2000, p. 10)

Segundo Federico Quintana, no ensaio *En torno a lo Argentino* (1941), a onda de valentia que invadiu a Argentina nos anos 1880 e 1890 foi o resultado do tipo de vida a que estavam submetidos os homens que vieram viver em um país onde precisavam enfrentar todo o tipo de contrariedades, sem a suavidade da companhia feminina. O país estava repleto de valentões e de outros tantos que tinham apenas fama de sê-lo: “El argentino se formó así. Al igual que otros pueblos afirmativos que tuvieron que pelear contra la naturaleza y el medio, se habituó desde temprano a la lucha, y se educó para ser fuerte.” (*Apud* BORGES; SILVINA BULLRICH. 2000, p. 59)

³ Homens que com cavalos e carretas ajudavam as carretas carregadas quando entravam na cidade, dividindo a carga nas ladeiras.

CAPÍTULO II

2.1 “Hombre de la esquina rosada”, “Historia de Rosendo Juárez” e “La Intrusa”

A primeira dificuldade para o leitor brasileiro está no título do texto “Hombre de la esquina rosada”. A esquina se refere aos botecos (*boliches*⁴) que se localizavam em esquinas e eram pintados de cor-de-rosa. A editora Emecé não autoriza a utilização de notas de rodapé assim, o leitor brasileiro não encontra sentido no título. O *boliche* da esquina era o ponto de encontro dos *compadritos*. No conto “Historia de Rosendo Juárez” fica registrado a presença desse comércio de esquina e a transformação na cidade observada pelo autor, que começa a história dizendo: “Yo había entrado en el almacén, que ahora es un bar, en Bolívar y Venezuela”. (BORGES, 2005, p.39)

Os contos aqui estudados tratam do mesmo tema: a coragem, os desafios decididos em lutas de faca, as disputas pela fama de homem valente e corajoso, aquele que não foge da briga e que, por vezes, procura outro tão valente e afamado quanto ele, e o desafio para o duelo. Nesse contexto é que Borges desenvolve suas narrativas. Segundo ele, no prólogo de “La muerte y la brújula”, a influência veio do cinema norte-americano de Sternberg e dos relatos de Stevenson.

Supe que un cuchillero de los Corrales vino una vez a provocar a un cuchillero de Palermo, cuya reputación le estorbaba, y me propuse referir esa historia hermosa, conservando la voz y la entonación de los duros protagonistas, pero sujetando los hechos a una técnica escénica o coreográfica. (BORGES, Obras Completas, 2004. p. 498).

Segundo o escritor argentino, os gêneros dependem, talvez, menos dos textos do que do modo como sejam lidos. O fator estético se completa com a ação do leitor; se tivermos um leitor de contos policiais

⁴ Nombre que se le daba antiguamente a los comercios de baratijas, modestas y escasamente surtidas y que luego pasó a designar a los almacenes que tenían despacho de bebidas y un lugar destinado al juego de barajas. (In: ESPINDOLA, Athos. *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires. Planeta, 2002.(p.69)

ele irá desconfiar de cada comentário e será muito mais atento, pois o gênero policial é um gênero lógico: “[...] el rigor lógico fue salvado por el cuento policial, ya que un cuento policial es un cuento intelectual; es decir que tiene principio, medio y fin, en el que nada es inexplicable [...]” (1998, p. 237).

Meritxell Hernando Marsal, em seu ensaio “Las orillas de Borges”, afirma: “Borges hace hablar directamente a sus personajes. Como escritor culto se mantiene al margen, y el personaje Borges que tantas veces aparece en sus ficciones se limita a ser un mero oyente”. (2004, p. 70). Alan Pauls se refere aos contos *cuchilleros* de Borges como contos diretos, “Hombre de la esquina rosada” é, segundo Pauls, o primeiro conto curto e direto, de “un largo ramal de los cuentos cuchilleros”, é uma cerimônia fúnebre, um ritual por meio do qual a escrita de Borges faz um outro duelo, o duelo de uma voz que morreu. Sobre esse aspecto da obra de Borges, Alan Pauls, explica: “Paredes es la clave en las ficciones compadritas de Borges. Todo viene de él y de algún modo desemboca en él.” (PAULS, 2004, p. 64)

Segundo Olea Franco, o problema do idioma argentino dos anos 20 é complexo e vai além da simples escolha do estilo literário. Por sua situação geográfica, a cidade recebe grande número de pessoas com sua cultura e fala própria, compondo assim um grande mosaico de diferentes registros cultural e linguístico.

Anteriormente, no século XIX, existiam publicações em inglês direcionadas à cultura letrada, que não mistura os registros idiomáticos. A preocupação nos anos 20 é a mistura, geralmente do espanhol e italiano, que produz modificações fonéticas e lexicais no espanhol da Argentina, essa confluência de duas culturas orais, a expressão das classes médias e baixas.

Nos primeiros poemas vanguardistas de Borges, publicados na Espanha, se percebe a utilização de expressões que no conjunto criam “un ambiente con sabor argentino” (FRANCO, 1993, p. 182). Mais tarde, em *Luna de Enfrente*, ele faz uma mudança e ajusta seus textos à pronúncia argentina: por exemplo nos títulos dos poemas “Calle con almacén rosao” e “Dualidad en una despedida” e muitas outras expressões como: “mañaneras guitarras sentenciosas”, “malezales”, “pampa sufrida y macha”.

Segundo Olea Franco, a proposta de Borges não é mudar por completo a ortografia, mas levar a oralidade à literatura. Em seu primeiro livro de relatos, o crítico afirma que Borges retoma o desejo de reproduzir na escrita as inflexões da fala portenha; “Hombre de la

esquina rosada” inicia com uma prosa narrativa na qual pretende reproduzir a fala de um *compadrito* do subúrbio.

A voz é uma experiência fugaz e, por sua natureza, sujeita a perder-se com o tempo; assim, para criar uma literatura representativa de seu país, Borges retoma a fala com a essência da argentina e, para preservá-la, cria textos que refletem a fala de Buenos Aires.

No es la voz, sino su pérdida, la experiencia dolorosa de su desaparición, lo que marca el punto de partida de la escritura de Borges. O mejor: de la *narrativa* borgeana. Se narra *porque* hay una voz que se extingue; se narra – superstición borgeana para salvar esa voz de la extinción, para conservarla. (Alan Pauls, 2004, p. 62)

No conto “Hombre de la esquina rosada” foram encontradas 22 ocorrências de variação do espanhol padrão (catalogadas por mim); essas variações ocorrem em supressão de letra, geralmente o ‘d’ é substituído por um acento, em palavras como ‘voluntá’, ‘amistá’, ‘usté’, ‘laos’, que na gramática padrão não existe, e também troca de letra (muitas vezes o f por j) ‘juí’ e ‘juera’ em lugar de ‘fui’ e ‘fuera’. Por serem expressões locais, que se aproximam da fala dos *compadritos*, é difícil reproduzi-las numa tradução. Olea Franco assinala que Borges soma à escrita as particularidades das inflexões fonéticas portenhas e dá como exemplo as “grafías especiales que imitan la fonética de alguna palabra (*güellas* por *huellas*)” (OLEA FRANCO, 1993, p. 187).

Considerando que este trabalho analisa três textos de Borges, observou-se que a linguagem utilizada no conto “Hombre de la esquina rosada” não aparece nos outros dois contos. Assim a proposta de analisar a oralidade nos contos de Borges precisou ser alterada visto que nos textos analisados o escritor não utilizou essa oralidade tão presente em vários escritos seu no início de sua trajetória. O tempo que separa um conto do outro é marcado pelo modo de escrever de Borges, que considerou depois um exagero a maneira afetada que usou para exprimir a linguagem *arrabalera* no conto “Hombre de la esquina rosada”. Na época em que escreveu “Historia de Rosendo Juarez”, essa forma de escrever já não aparecia em seus textos. Pode-se perceber que a variação borgeana confirma-se na utilização da língua *criolla* (o dialeto *criollo*) e do espanhol padrão (o idioma) e não nos temas argentinos vinculados ao *criollismo*. Assim sendo, podemos entender que os temas *criollos* continuam na escrita borgeana e, como afirma Sarlo, “o problema da

cultura argentina volta às ficções de Borges até seus últimos anos, especialmente em alguns contos de *O informe de Brodie*, escritos em meados da década de 1960.” (SARLO, 2008, p. 19)

Em 1973 Borges proferiu duas conferências em Buenos Aires a respeito de sua obra, uma falando sobre poesia e outra sobre prosa. Nesta conferência relembra em detalhes o nascimento de seu conto “Hombre de la esquina rosada”. Encontrou-se o texto numa reprodução destas conferências, homenageando o escritor no ano de 1996, quando se completavam dez anos de sua morte. Abaixo temos um longo fragmento em que ele se refere a dom Nicolás Paredes:

En 1929 murió un amigo mío, que yo no osé nunca llevar a mi casa, mi madre no lo hubiera admitido, don Nicolás Paredes, que fue caudillo del barrio de Palermo. Debía dos muertes. Esto lo supe por el comisario o por dos comisarios que me lo contaron, él no se jactaba nunca de ello. Además, él solía decir: “¿Quién no debía una muerte en mi tiempo?, hasta el más infeliz.” Yo le vi desafiar a hombres más vigorosos que él, más jóvenes, vi los dos cuchillos sobre la mesa, vi el desafío y luego, cuando esperaba ver el duelo, el otro, el joven, el fuerte, se achicaba, pedía perdón. Entonces, Paredes simulaba tener miedo de él y me decía: “Caramba, este mozo por poco me mata”; me decía eso después de haberle provocado en duelo la muerte.

Bueno, podría contar muchos recuerdos de ese excelente amigo mío, de ese benévolo asesino que conocí, porque no era otra cosa; pero él murió, murió de muerte natural, cosa que no le hubiera gustado mucho, murió de una comilona, desgraciadamente, el año 1929. Cuando Paredes murió yo sentía la nostalgia de que Paredes había muerto, de que con él, como diría en una milonga mucho tiempo después, había desaparecido “Aquel Palermo perdido del baldío y del cuchillo”. Y entonces pensé que un modo de hacer que muriera menos sería escribir un cuento tejiendo, entretejiendo las diversas anécdotas que él me había contado, [...] [...] Me senté a escribir un cuento que obtuvo una fama inmerecida y que se tituló al principio “Hombre de las orillas”. Orillas quiere decir los arrabales, no

necesariamente del mar sino también las orillas de la llanura, las orillas de la pampa, como dicen los literatos, ya que en el campo nadie conoce la palabra “pampa”. Yo no he oído a ningún gaucho usar la palabra “pampa”, eso pertenece a la mitología urbana, tejida por hombres de letras de la ciudad. [...] Me refería a las esquinas rosadas de los almacenes, a las esquinas rosadas o celestes de las tabernas, de los arrabales de entonces. [...] Escribí ese cuento y traté de que no fuera real, quise hacer un cuento que fuera como los filmes de Joseph von Sternberg, como los cuentos de Chesterton, como algunos cuentos de Stevenson, quise hacer un cuento en el cual todo fuera escénico y todo fuera visual, en el cual todo sucediera de un modo vivo, es decir, una suerte de ballet mas que de cuento. Cuando había escrito una frase, la leía y la releía con la voz de Paredes, y si notaba que alguna frase se parecía demasiado a mía, la borraba y la reemplazaba por otra, pero aun así el cuento quedo lleno de resaca literaria. Ese fue mi primer cuento. (<http://www.sapiens.ya.com/borges.jlsubpages.com>)

2.1.1 “Hombre de la esquina rosada”

“Hombre de la esquina rosada” narra a história de Francisco Real, o Corralero, um homem do norte que vai em busca de outro *compadrito*, Rosendo Juárez, que mora no sul de Buenos Aires. Eles se encontram num salão de baile, que se situa numa estrada afastada da cidade. O homem do norte, que é o forasteiro, propõe uma disputa para provar quem é o mais valente. Rosendo se nega a lutar com Francisco Real, o que deixa seus amigos e admiradores decepcionados, principalmente a Lujanera, mulher de Rosendo, a mulher mais admirada por todos os homens e que, depois que ele se nega a lutar com o forasteiro, o deixa para ficar com Francisco Real. Neste momento Francisco Real, o forasteiro, é quem manda no baile e dá a ordem para que todos dancem; e ele dança com a Lujanera como se fosse sua para sempre. Porém baila de um modo sério e sem brilho, como se a luta, que não aconteceu, o deixasse menos satisfeito, sem ter alcançado o objetivo principal: provar quem é o mais valente e mais rápido no manejo do *cuchillo*.

Depois dessa provocação, o baile, no salão da Julia, retoma o seu ritmo e Francisco Real anuncia sua saída com a mulher que ele havia

conquistado. O narrador fica com muita raiva da provocação do outro, que era apenas um forasteiro, e sai. Neste momento temos uma descrição da noite, cheia de estrelas e linda (“linda para quem?” - o próprio narrador comenta). No texto aparecem somente as reflexões de tristeza⁵ e o lamento da covardia de Rosendo; mas é este o momento da facada. Depois de algum tempo o narrador volta para o baile e espera pelos acontecimentos; a Lujanera retorna com Francisco Real já agonizando.

Pode-se dizer que a mulher é cúmplice e que também é vista como um troféu, uma vez que depois do crime foi passar a noite com o assassino. Quando é acusada de ter matado o Corralero, ela não se defende, e nem precisa, pois o verdadeiro assassino a defende, e neste instante ela percebe nele o verdadeiro homem forte, corajoso. Então aproveita o momento de confusão para sair discretamente.

Logo de início o narrador afasta de si a possibilidade de ser uma personagem de importância na história e, consequentemente, a suspeita como o possível criminoso ao afirmar: “*A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real...*” (BORGES. *Obras Completas*. 2004. p.331). O que equivale em português: “Logo eu, falar do finado Francisco Real...”. Esse modo de se expressar nos leva, ingenuamente, a pensar que ele não é importante e logo nos envolvemos com a história narrada, que tem como personagens principais Francisco Real (*el Corralero*) e Rosendo Juarez (*el Pegador*). Rosendo era um dos mais valentes do bairro e era muito respeitado, afamado de ser bom na faca. Todos queriam imitá-lo; vestia-se com muita galhardia, andava num cavalo alazão, usava aperos de prata e sabia circular em todos os ambientes, do mais chulo ao mais refinado.

Neste conto, “Hombre de la esquina rosada”, somos levados a pensar que a principal personagem é Francisco Real. Ele é forte, corajoso e provocador, e não tem medo da morte. Logo no início ele é descrito em sua chegada ao bairro, onde está o salão da Júlia, e o narrador declara: “... *y el hombre iba a pelear y a matar.*” Assim ele se dirige ao Rosendo e o desafia, pois sabe da fama de Rosendo, “*mozo acreditao para el cuchillo*”. (BORGES, 2004, p. 331)

Assim, inicialmente pressupomos que o grande duelo irá acontecer entre os valentes afamados. Diante da recusa de Rosendo, que envergonha a todos os homens do local, temos a atitude sorrateira do

⁵ Dentré a amargarme de que las descuidaran así, como si ni para recoger changangos serviríamos. Me dio coraje de sentir que no éramos naides(...) (...) y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas...(Borges, p.334)

narrador que inventa uma desculpa e sai do salão em busca do forasteiro, para defender a honra de todos os outros.

O narrador se apresenta como um fracote, incapaz de assassinar alguém. Por exemplo, quando descreve a entrada do Francisco Real no salão: “[...] *Me golpeó la hoja de la puerta al abrirse. De puro atolondrado me fui encima y le encajé la zurda en la facha... poco iba durarme la atropellada. El hombre [...] estiró los brazos y me hizo a un lado como despidiéndose de un estorbo [...]*”. Depois, quando Rosendo deixa o salão, dá um encontrão nele e o chama de estorvo, fedelho.

No entanto, ao final do conto, o narrador observa que os postes de “ñandubay” parecem soltos, pois o arame que os sustenta é fino, e não é possível vê-lo àquela hora. A inferência pode ser feita com alguém que parece fraco, quase invisível, e que talvez por isso possa ser muito perigoso.

Pode-se perceber que Borges deixa algumas pistas de quem matou o Corralero, pois o narrador comenta que se encontrou com ele três vezes, e todas elas numa mesma noite. Porém, na narração só aparecem duas, a primeira e a última; a segunda vez foi o momento da facada. Outro momento em que deixa vestígio de quem é o assassino é quando os homens acusam a mulher de ter matado o Corralero e ele a defende imediatamente; até se esquece de que deve ser prudente e não levantar suspeitas. Note-se que um dos homens de Francisco Real olha para ele com desconfiança.

O conto se passa em um ambiente em que a lei segue normas muito próprias. Como os duelos eram, de certa forma, aceitos socialmente, não existia punição para o assassino, que muitas vezes era protegido por algum político influente e, em troca, prestava serviços de caráter duvidoso para o tal político.

É o que ocorre com Rosendo Juarez, ao ser preso pelo assassinato de Garmendia, personagem que aparece no conto “Historia de Rosendo Juarez”. Ele é libertado e vai trabalhar nas eleições para Dom Nicolás Paredes, *caudillo* que vivia em Palermo e era amigo de Borges, com quem costumava jogar truco. É importante registrar que muitas personagens de Borges foram criadas a partir de histórias reais contadas por esse amigo que conviveu de perto com *compadritos* que habitavam Palermo.

No conto “Hombre de la esquina rosada”, o narrador comenta que estavam no salão da Júlia, que apesar de ser de “cor humilde”, sabia agradar os frequentadores do salão. Ele não diz que ela é negra, mas no conto “Historia de Rosendo Juarez” ele se refere ao salão da “Parda”, o que parece caracterizá-la como negra.

2.1.2 “Historia de Rosendo Juárez”

Escrito em 1970, “Historia de Rosendo Juárez” de certa forma é uma variante do conto “Hombre de la esquina rosada”, visto sob uma outra ótica. Assim, pode ser lido, também, como a história de Rosendo contada por ele mesmo, como se ele aqui justificasse a atitude que teve no conto anterior.

Rosendo inicia contando que nasceu e se criou no subúrbio, no bairro Maldonado, que não conheceu seu pai e que aprendeu a lutar com os outros com um pau queimado. E se justifica dizendo que as lutas eram um passatempo, antes da chegada do futebol. “*Aprendí a vistear con los otros, con un palo tiznado. Todavía no nos había ganado el fútbol, que era cosa de los ingleses*” (BORGES. 2005. p.40). Nesse texto Rosendo, que é um *compadrito*, conta a sua origem, desde seu nascimento até a noite em que acontece o encontro com o seu oponente, um homem que veio do norte e o desafia a lutar para ver quem é o melhor, pois os dois têm fama de serem bons na luta com faca.

O fato relevante na vida de Rosendo é a luta dele com um moço chamado Garmendia, na qual Rosendo é o vencedor e descobre naquela luta como é fácil matar ou morrer. Após essa morte ele vai preso e recebe a proposta de confessar o crime, assinar a confissão e em troca da liberdade, ser um “*matón de comité*”, uma espécie de cabo eleitoral que trabalha nos comitês de políticos; para essa função precisa ser corajoso e estar disposto a tudo, matar ou morrer. Quem lhe proporciona a liberdade é dom Nicolás Paredes, um caudilho importante de Buenos Aires e que foi amigo pessoal de Borges; aqui temos essa mescla tão borgeana de ficção e realidade. Rosendo se sai muito bem trabalhando nas eleições e começa a ser visto como um exemplo a ser seguido pelos outros rapazes.

Rosendo é um *compadrito* com uma história verossímil. Se analisarmos o que acontecia nas eleições em Buenos Aires percebemos como eram importantes e respeitados os ‘cabo eleitorais’ da época. No texto *La dura y ciega religión del coraje*, de Oscar Mata, encontramos a seguinte informação:

Eran hombres que imponían el orden e inspiraban respeto [...] El comité del partido lo empleaba por el miedo que inspiraba debido a su esgrima; hasta la misma policía lo respetaba. Una ley promulgada en 1912 terminó con los cuchilleros en las elecciones y su importancia empezó a

menguar; tiempos después el fútbol capturó la atención de los argentinos, principalmente a los jóvenes por lo que la gloria de los cuchilleros pasó a ser asunto de otros tiempos [...] (Oscar Mata, 1999, p. 168)

Dentro de sua história ele fala de um amigo, Luis Irala, um homem simples que trabalha como carpinteiro e não se envolve com política. Luis Irala procura Rosendo para desabafar e contar que a mulher o deixou e se foi com outro, chamado Rufino Aguilera. Rosendo, então, o aconselha a se esquecer da mulher, pois não vale a pena se desgastar por uma mulher que não o quer. Luis Irala diz que o que o preocupa não é a mulher tê-lo deixado, mas o que vão dizer os outros sobre isso; e para demonstrar o sentimento que tem pela mulher ele diz “um homem que pensa cinco minutos em uma mulher não é homem e sim um maricas”. Rosendo o adverte de que já viu Rufino atuar e que ele é rápido como um raio na luta com faca, que ele não devia arriscar sua vida por uma mulher que já não o quer. Mas Luis Irala vai à procura de Rufino e acaba morto por ele. Rosendo fica triste, mas entende que ele morreu de forma justa, dentro da lei dos homens. Alguns dias depois Rosendo vai a uma rinha e sente nojo daquela atitude absurda de dois animais brigarem até a morte, sem nenhum motivo. Ele começa a refletir sobre as lutas sem causa que levavam muitos à morte, simplesmente para provar a coragem e a valentia. Rosendo vê as rinhas da mesma forma que os duelos de faca dos quais participou quando matou Garmendia.

Na noite em que Francisco Real o procura e propõe o desafio ele se recusa a lutar, pois já não vê motivo para enfrentar um homem que ele nem conhece. Depois dessa recusa a única saída possível para sua vida é ir embora do bairro e do país. Então ele vai para o Uruguai e trabalha como carreiro⁶; depois de velho volta para Buenos Aires e vai viver em San Telmo, que é um bairro tranquilo.

Apesar de o conto “Historia de Rosendo Juárez” retomar a história do “Hombre de la esquina rosada”, são dois contos muito distintos, principalmente pela distância de tempo em que foram escritos, 35 anos. Ao retomar o tema do conto pode-se pensar que Borges quis encontrar uma explicação para as atitudes dos *compadritos* e mostrar o

⁶ Carreiro: homem que fazia o transporte de mercadorias do campo para cidade e de uma cidade a outra.

quanto são corajosos. Coragem que fica mais evidente nesse contexto na atitude de bravura de Rosendo ao recusar a luta.

Por outro lado, pode ser também para mostrar que essas personagens, tão respeitadas em seus bairros, muitas vezes eram apenas uma fama criada sobre pessoas que não eram assim tão valentes. Mas o mito do *compadrito* já estava instituído nesta época. Em 1970 Buenos Aires já não necessitava de heróis na literatura, não importava quantas revelações fossem feitas.

A recusa de Rosendo de não enfrentar o Corralero mostra que ele não queria mais o peso de ser um exemplo a ser seguido. Tudo o que ele havia feito até então era para evitar ser preso; o restante foi consequência do “trabalho” como cabo eleitoral.

Quanto ao narrador desses dois contos, verificamos que no primeiro o próprio assassino é quem conta sobre o assassinato do Corralero ao ouvinte, que é Borges; mas só ficamos sabendo que ele é o assassino no final do conto. Isso acontece quando muitos anos já se passaram. Ele comenta que a Lujanera está morta; caso contrário, ela é que poderia contar uma nova versão ou denunciá-lo, se fosse o caso de uma investigação policial. Sobre a narração direta que Borges utiliza nestes contos, Olea Franco diz:

[...] la narración directa del duelo a cuchillo como si este fuera contado –a veces al propio Borges como interlocutor y personaje –por uno de los protagonistas; se trata de un registro oral en que el sujeto del enunciado y el de la enunciación coinciden, al mismo tiempo que el autor participa como receptor silencioso del relato. (OLEA FRANCO, 1993, p. 245)

No segundo, o narrador é supostamente o próprio Borges, que a princípio narra sobre o seu encontro com Rosendo, que o reconhece como o autor da história de Francisco Real e o chama para contar a sua versão dos acontecimentos daquela fatídica noite em que o Corralero foi morto. Assim, o narrador passa a ser o próprio Rosendo, como já citado acima por Olea Franco Mas estas narrativas estão intercaladas por um grande espaço de tempo, e o narrador inicia dizendo que “*todo eso sucedió hacia mil novecientos treinta y tantos*” (BORGES, 2005. p. 39), em datas imprecisas. Note-se que Rosendo começa a contar algo que também já ocorreu há muitos anos. Deste modo, o autor Borges não fica comprometido com alguma possível falha em relação à ‘realidade’.

2.1.3 “La Intrusa”

Neste conto temos a presença feminina que desencadeia o principal fato contado. Dois irmãos, Cristián e Eduardo Nilsen, viviam sozinhos, com o trabalho e as diversões próprias de homens solteiros, como rinhas de galo, jogo de truco e farras casuais. Talvez por serem diferentes dos outros *compadritos*, eram extremamente unidos. Essa diferença é esclarecida pela informação de que eram altos, ruivos, cabelos compridos e avermelhados. Essa descrição, segundo o narrador, denota que eles eram descendentes de dinamarqueses ou irlandeses; mas ninguém conhecia seus familiares ou parentes.

Quando Cristián levou Juliana Burgos para viver com eles, se inicia um novo momento na vida desses homens. A princípio Eduardo tenta se relacionar com outra mulher, mas logo desiste. Até que um determinado dia Cristián sai e deixa Juliana para o irmão, como se fosse uma coisa “Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí tenés a la Juliana; si la querés, usála. (BORGES, 2005, p. 20).

A partir desse dia, eles passam a compartilhar a mulher, mas então se percebem incomodados com sua presença, que começou a ter mais importância do que era admitido para eles. Decidem vendê-la para o prostíbulo, pegam o dinheiro e repartem entre eles. Mas o problema não se resolveu; iniciam encontros às escondidas um do outro. Novamente a compram e a levam para casa, voltando a partilhá-la. Porém, no contexto do subúrbio, nenhum homem admitia que uma mulher tivesse importância na sua vida; tal fato aparece na fala da personagem Luis Irala, do conto “História de Rosendo Juárez”, e também na atitude dos irmãos Nilsen.

A solução possível foi trágica: a morte da mulher, assassinada, para não atrapalhar a vida e a união dos irmãos. Sacrificada para não atrapalhar a honradez dos homens.

Apesar de ser uma mulher, o elemento propulsor da história é uma personagem sem voz, tratada como mero objeto, uma coisa, como diz o texto “Cristián se levantó, se despidió de Eduardo, no de Juliana, que era una cosa...” (BORGES, 2005, p.20).

No conto “A intrusa”, ao apresentar as personagens principais, os irmãos Nilsen, o narrador cita que “eran dueños de una carreta y una yunta de bueyes” (BORGES, 2005 p. 19). Ao final do conto aparece a mencionada carroça que leva o corpo da mulher. Um objeto citado aparentemente de forma casual é o elemento importante no desfecho da história.

Interessante ressaltar que quando Cristián leva a mulher para casa, e isso ocorre em dois momentos, ela vai com ele no cavalo, mas quando decidem devolvê-la ao prostíbulo e na segunda vez, quando ela já foi assassinada, eles vão de carroça, os três. Deixá-la é uma decisão que exige deles união e companheirismo. E como diz o narrador, não se sabe por quais dificuldades passaram, mas o fato de serem sozinhos os une e muito, principalmente nos momentos de dificuldades. Não se verifica no texto evidências de incesto ou homossexualismo na relação entre os irmãos.

Percebemos a grande riqueza da obra de Borges, pois ele nos apresenta histórias em que elementos fundamentais estão colocados de forma aparentemente displicente no texto. Borges os coloca quase como um fragmento invisível à primeira vista. Como por exemplo, o comentário do narrador do conto “Hombre de la esquina rosada”: “[...] *Arriba de tres veces no lo traté, y ésas en una misma noche [...]*”. Este comentário no início do texto é quase imperceptível; no entanto, como já foi pontuado anteriormente, é uma das primeiras pistas de que o narrador é o assassino.

Assim, a narrativa de Borges é sutil e os acontecimentos envolvem o leitor em um mundo à parte, que é ao mesmo tempo real e lógico. Em um texto sucinto temos tudo bem entrelaçado, todas as informações sobre as personagens aparecem conforme a necessidade da história. Em seus contos, todas as informações são fundamentais para construção da história. Esse pensamento é corroborado na fala de Andrew Hurley.

A prosa de Borges é caracterizada por uma determinada economia de recursos na qual toda palavra é pesada, toda palavra (cada sinal de pontuação) “fala”. É um estilo quieto, cujos efeitos são alcançados não com empolgação ou pompa, mas preferivelmente com uma única palavra ou frase explosiva, pingada quase sempre informalmente numa frase quieta. “Comprovou, sem espanto, que as feridas haviam cicatrizado.” Este lacônico detalhe (“sem espanto”), logo no início de “As Ruínas Circulares”, será provavelmente lembrado pelo leitor apenas no final da história. Este irá, retrospectivamente e, de alguma maneira, desconcertadamente, ver que isso muda tudo na história. É Borges

quintessencial.⁷ (Tradução de Marlova Assef. In. “Aspectos do tempo nos processos de tradução”, *Anais do 5º Encontro do Celsul*, Curitiba-PR, 2003 (1083-1088))

⁷ *Borges’ prose style is characterized by a determined economy of resources in which every word is weighted, every word (every mark of punctuation) “tells”. It is a quiet style. Whose effects are achieved not with bombast or pomp, but rather with a single exploding word or phrase, dropped almost as though offhandedly into a quiet sentence: “He examined his wounds and saw, without astonishment, that they had healed.” This laconic detail (“without astonishment”), coming at the very beginning of “The Circular Ruins”, will probably only at the end of the story be recalled by the reader, who will, retrospectively and somewhat abashedly, see that changes everything in the story; it is quintessential Borges (Hurley 2000: 193).*

CAPÍTULO III

3.1 Tradutores e traduções

A tarefa do tradutor pode ser considerada, como diz Ortega Y Gasset (2000, p.434), a mais humilde e a mais grandiosa. Sua função não deve ser de criador livre, mas de alguém que precisa recriar em outra língua o que já foi dito. Assim, esse trabalho requer humildade para não trair o que está no original. Por outro lado esse ato de recriação em outro idioma traz ao conhecimento de um maior número de leitores um texto antes restrito a apenas alguns falantes, isso é grandioso.

Para August Wilhelm von Schlegel o tradutor é “um mensageiro de uma nação a outra, um mediador de respeito e admiração mútua, sendo que, sem ele, haveria indiferença ou mesmo aversão”. (In: HEIDERMAN. *Clássicos da Tradução*, 2001, p. 13).

No livro *Oficina de Tradução* Rosemary Arrojo (2002) cita uma teoria que compara a tradução a uma transferência de cargas de um vagão a outro. Logo esclarece que essa comparação seria possível se a língua fosse algo estático, que não sofresse alterações ao longo do tempo, que o ato da leitura não tivesse interpretações distintas para cada leitor de acordo com suas vivências e conhecimento cultural.

Para ilustrar sua teoria, ela faz um estudo do texto “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges. Neste texto o autor tenta recriar a obra de Cervantes e percebe que é impossível, pois teria que se transformar em Cervantes e recriar todo o contexto histórico em que a obra foi produzida, o que é inviável. Para Rosemary Arrojo, na citada obra, a personagem criada por Borges é uma caricatura do bom tradutor imaginado pelo teórico Alexander Fraser Tytler que afirmava que a boa tradução deveria seguir três princípios básicos, que são eles: “reproduzir em sua totalidade a ideia do texto original”; “o estilo da tradução deve ser o mesmo do original”; “ter toda a fluência e a naturalidade do texto original”. (In: ARROJO, p.13)

Ora, como saber qual a ideia do texto original, se é a leitura do texto que vai completar e complementar o que o autor quis dizer. Por outro lado, essa leitura recebe diferentes interpretações de acordo com as vivências do leitor.

Pois como afirma Ortega y Gasset no texto “Miséria y esplendor de la traducción”(2000) o escritor utiliza a língua transpondo as regras de linguagem e o tradutor refaz o texto seguindo as regras da língua para a qual traduz.

No livro *Tradução: literatura e literalidade*, Otavio Paz (1971) afirma que cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase já é uma tradução de outro signo e de outra frase. Mas, segundo Paz, esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta.

A escrita do texto já é uma espécie de tradução do pensamento e, portanto, ao escrever a história, o autor precisa adaptar o que ele imagina dentro das possibilidades de escrita que tem, na língua em que vai produzir.

No texto “Esboço de um Método,” Antoine Berman (2007) afirma que é importante analisar quem é o tradutor. Considerando que o tradutor também é um autor, como o próprio Borges defendia, e que a tradução é influenciada pelas suas vivências e pelo seu modo de pensar, é evidente que cada texto tem características e influências de seu tradutor. Considerar o histórico de cada tradutor, a época em que foi feita a tradução e se o texto já foi traduzido antes ou não, também é relevante.

Assim sendo apresento um breve histórico dos tradutores dos contos analisados.

Flávio José Cardozo (1938) é natural de Lauro Müller, SC. É escritor, cronista e trabalhou no Departamento Editorial da Editora Globo em Porto Alegre, foi diretor da Imprensa Oficial de Santa Catarina, integrou por vários anos o Conselho Estadual de Cultura e pertence à Academia Catarinense de Letras; alguns de seus trabalhos têm sido adaptados para o cinema e teatro. Como grande admirador de Borges, no final da década de 60, quando trabalhava na Editora Globo em Porto Alegre, ele e sua colega Cremilda de Araújo Medina sugeriram a tradução da obra de Jorge Luis Borges para o português. Assim, a editora comprou os direitos autorais de Borges no Brasil. O primeiro livro a ser publicado foi *Ficciones*, traduzido por Carlos Nejar, mas quase simultaneamente Flávio José Cardozo traduziu *El Aleph*, que contém o conto “La Intrusa”, e algum tempo depois, *Historia universal de la infamia*. Neste livro se encontra o primeiro texto que é objeto de estudo nesta dissertação.

Em entrevista concedida à revista *Fragmentos*, realizada por Andréa Cesco e Marlova Aseff, Cardozo fala um pouco sobre a sua experiência na tradução da obra de Borges:

Eu me considero, com alegria, como participante desse processo de esforço para colocar o Borges no catálogo da Globo. Mais adiante também traduzi *Historia universal de la infamia*. Essa aventura de traduzir é uma experiência que, para ser honesto, eu não repetiria com muito prazer. É o receio da traição. O receio das inconveniências, até por excesso de zelo, de respeito pelo autor traduzido. No caso de Borges, especialmente, que tem todo aquele universo que conhecemos [...]. (*Fragmentos/UFSC* nº 28/29, 2006, p. 190)

Na tradução de *Historia universal da infâmia* o nome do tradutor aparece somente na folha de rosto, dentro do livro.

Em seu trabalho de tradutor, Flávio José Cardozo insere em alguns textos notas de rodapé, para palavras específicas do espanhol, que não possuem um correspondente em português, e faz esclarecimentos das pistas falsas que Borges coloca em seus textos. Tal é o caso da citação bíblica que Borges coloca em “A intrusa⁸”, publicado inicialmente em *El Aleph*, que, como citado, foi o primeiro livro de Borges traduzido por Flávio José Cardozo. No texto em espanhol apenas aparece 2 Reyes, I, 26, e no texto traduzido aparece como epígrafe um trecho do texto bíblico que está em 2 Samuel, I, 26. O tradutor explicou e esclareceu esse jogo que Borges faz com o leitor; como um desbravador, tentou aproximar o escritor do possível leitor, facilitando esse conhecimento e a aceitação da obra de Borges no Brasil.

O segundo texto estudado neste trabalho foi traduzido por Hermilo Borba Filho (1917-1976), natural de Engenho Verde, Palmares PE. Autor, encenador, professor, crítico e ensaísta, faleceu em Recife. Diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco e fundador do Teatro Popular do Nordeste foi um dos homens de teatro mais atuantes no Nordeste brasileiro. Escreveu e publicou sete romances, três livros de contos, duas novelas, doze pesquisas e ensaios e mais de uma dezena de traduções, de Túlío Carella, Aretino, Marquês de Sade, Leon Tolstoi, Calderón de La Barca, Jorge Luis Borges, entre outros. Seu nome consta na capa do livro *O informe de Brodie*. No seu trabalho de tradutor ele apenas coloca em nota de rodapé algumas palavras que são próprias do espanhol e explica outras que aparecem no original em francês.

⁸ É interessante observar que o conto “A Intrusa” foi publicado em *O Aleph* e mais tarde em *O informe de Brodie*, traduzido por Hermilo Borba Filho.

Nos anos 60/70 a editora Globo contava com um grande plantel de tradutores, como Mario Quintana, Borba Filho e Paulo Rónai, dentre outros. Sobre Rónai, é interessante mencionar que no livro “A tradução vivida” (1981), Rónai comenta seu trabalho de revisão e também o prefácio na obra de Balzac, traduzida no Brasil pela editora Globo. E por ser grande conhecedor da obra de Balzac, coordenou todo o trabalho e revisou as traduções feitas por um grande grupo de tradutores que trabalhava na editora Globo. No livro, ele conta como decidiu traduzir, na obra do escritor francês, os nomes de personagens fictícios e manter na língua original os nomes de pessoas reais que apareciam como personagens.

Comento isso sobre Rónai porque, assim como Balzac, Borges também mistura personagens reais e fictícios em seus contos e porque pode-se ver aí uma possível explicação para a opção do tradutor em traduzir o nome da personagem *Lujanera*, no conto “História de Rosendo Juárez”, e também do nome de *Cristiano* para o conto “La Intrusa”, de Borges, considerando que Hermilo Borba Filho também trabalhava na editora Globo e fez traduções do francês. Assim, é possível supor que essa decisão de traduzir o nome da personagem de Borges tenha sido por sugestão do trabalho orientado por Paulo Rónai na obra de Balzac.

Jorge Schwartz é professor e doutor da Universidade de São Paulo. Possui uma grande experiência em literatura moderna e atua principalmente na área de Vanguarda e Modernismo. Dentre várias outras publicações é autor dos livros “Vanguarda e Cosmopolitismo” e “Borges no Brasil”.

3.2 Borges, as teorias e a imagem do compadrito

É evidente na obra de Borges que a tradução sempre foi importante, pois discorreu sobre ela como um dos muitos gêneros da literatura, tão importante quanto todos os demais. Segundo Sergio Pastormerlo, para Borges não existia uma teoria da tradução; porém, em muitos dos seus textos críticos, apareciam observações esclarecedoras sobre tradução:

En realidad, Borges opta precisamente por la dirección contraria a la que elegiría un teórico de la traducción: en lugar de usar ciertas reflexiones sobre la literatura para construir una teoría de la traducción, toma

como punto de partida las traducciones para elaborar ciertas reflexiones sobre la literatura: la figura del autor, la lectura, las creencias y las valoraciones literarias. (PASTORMERLO, 2001)

Borges duvidava da utilidade prática de uma teoria, pois para ele uma teoria é algo abstrato e uma tradução algo concreto. Durante uma entrevista, na década de 80, ele afirma:

Esos problemas generales no existen. El problema de la traducción... el único problema es traducir una oración particular. Deberíamos tomar un verso o un párrafo y ver cómo se lo puede traducir. Porque no hay ningún problema en cuanto al modo en que los hombres deberían traducir, pero está el problema en cuanto a esta línea o aquella, este párrafo o aquel. El resto, diría yo, carece de sentido. No creo que sea necesaria una teoría general de la traducción. Por supuesto, una teoría general de la traducción puede ser divertida, ¿y por qué no divertirse con ella? Pero cuando hay que traducir algo hay que encarar un problema muy real. (BORGES, apud PASTORMERLO, 2001)

Essa valorização da tradução, como possibilidade de maior conhecimento do texto abordado, surge de modo enfático ainda em outros momentos elucidativos da visão literária de Borges. Ele lembra a relevância das traduções não só para a circulação de textos essenciais à biblioteca universal, mas também por ilustrarem aspectos da criação literária que não se deixam entrever em outras circunstâncias.

[...] la *Odiseia*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso, desde los pareados de Chapman hasta la *Authorized Version* de Andrew Lang o el drama clásico francés de Bérard o la *saga* vigorosa de Morris o la irónica novela burguesa de Samuel Butler. (BORGES, 1996, p. 240)

A tradução aparece, para Borges, como parte daquele texto: a *Odisseia* é composta, para o escritor, por todas as suas traduções, pelas discussões acerca de Homero, pelas ponderações que acarreta; o *Quixote* é também tudo isso, e talvez ainda possamos incluir em seu arrolamento a versão do mesmo por Pierre Menard. Cada nova versão faz apenas acrescentar possibilidades ao texto original; e original e traduções situam-se no mesmo patamar de valor, todos eles são textos inacabados à espera de uma leitura que os atualize, ressignifique, recrie.

Presuponer que toda recombinação de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H - ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religion o al cansancio. [...] No hay un buen texto que no parezca invariable y definitivo si lo practicamos un número suficiente de veces. (BORGES, 1996, p. 239)

No ensaio “Las dos maneras de traducir” (1926), Borges afirma que a tradução pode ser feita literalmente ou por paráfrase. Segundo ele, a paráfrase é preferível a uma tradução literal, pois ela recria o texto com as mesmas intenções do autor, considerando a mensagem; se ao contrário o tradutor for considerar o autor, irá elevar suas características pessoais no texto e algo que é natural iria se tornar estranho.

Esse é um dos problemas levantados por Borges na tradução literal. Para traduzir algo que está longe da realidade do tradutor, ele intensifica as características locais do texto e este fica entediante e pesado, tornando-se pouco fluente. É preciso ousar e recriar o que foi escrito pelo autor do texto, adequar à realidade do idioma para o qual está sendo traduzido.

El anunciado propósito de veracidad hace del traductor un falsario, pues este, para mantener la extrañez de lo que traduce se ve obligado a espesar el color local, a encrudecer las crudezas, a empalagar con dulzuras y a enfatizarlo todo hasta la mentira. (BORGES, 2001, p. 316).

Mas não se pode esperar que o texto traduzido tenha sobre o leitor de outro país o mesmo efeito que teve para o leitor do país de

origem, pois cada povo tem seu conhecimento e suas representações literárias. Isso implica reconhecer o cabedal da cultura local que inevitavelmente aparece na literatura de cada povo.

Aplicando aos contos analisados o que Borges diz no texto “Las dos maneras de traducir”, para um leitor brasileiro o conto não terá o mesmo efeito que tem para um leitor argentino que conhece as particularidades do idioma, e para o tradutor algumas passagens são intraduzíveis; então a tradução modifica inevitavelmente o texto, o que não significa perda de qualidade literária, apenas transformação e adequação ao idioma traduzido.

Como manter o estilo do texto original se muitas vezes precisamos encontrar na língua de chegada uma palavra que modifica o estilo do texto para torná-lo possível em outro idioma, isso implica trabalhar com os elementos que temos na língua de chegada; assim, chegamos também ao terceiro item que é manter a fluência e a naturalidade do original. O autor que pensou no texto e o produziu tinha muitas possibilidades de escolha na língua de partida; o tradutor deve fazer escolhas possíveis na língua de chegada, considerando as mudanças de sentido que as palavras sofrem ao longo do tempo; manter a naturalidade desse texto, em algumas ocasiões, pode ser irrealizável.

Uma das funções da tradução é abrir caminhos a outras culturas e confrontar experiências, que vão além do campo linguístico, influenciam comportamentos sociais e novas formas de pensamento. Ao estudarmos um texto traduzido tomamos conhecimento do original e do trabalho do tradutor, os recursos de cada língua e assim ampliamos nossa bagagem cultural. Cada texto traduzido, por mais que tenha sofrido influências de seu tradutor, traz na essência uma nova cultura e um diferente modo de pensar que se completa com a leitura, tanto do tradutor quanto do novo público a que se destina.

Assim, um leitor brasileiro ao se deparar com o *compadrito* de Borges pode não entender como é essa personagem e não perceber a sua importância social naquele contexto. Se imaginarmos o *compadrito* como um capanga brasileiro, estamos empobrecendo o texto, pois os capangas são trabalhadores que servem em fazendas como segurança e os *compadritos* são, por um lado, mais independentes e atuam em diversos setores. Alguns são vendedores de leite, outros são vendedores de frutas e verduras, muitos trabalham em matadouros e aproveitam ali todo o conhecimento que possuem para a lida com o gado.

Schleiermacher (2001) afirma que existem duas formas de traduzir: uma é levar o leitor até o autor e a outra é trazer o autor até o leitor. A primeira é o processo de estrangeirização defendido por

Schleiermacher e Venutti. Segundo Schleiermacher, o tradutor deve dar ao seu público a sensação do estrangeiro, mas às vezes isso pode causar a impressão de um texto mal traduzido. A outra opção é a domesticação do texto, que deixa o leitor numa situação confortável em seu idioma e traz o autor até ele com um discurso mais corrente em sua língua. Na obra de Borges, e principalmente nos contos aqui estudados, fazer a opção pela domesticação torna o texto mais simples, mas não alcança a riqueza de detalhes de seus personagens. Quando Borges fala de Buenos Aires, suas ruas, casas e tipos humanos não comparáveis a nenhum outro na literatura, é preciso entrar no mundo de Borges para compreender quem são os *compadritos*, sejam eles reais ou falsos.

Por outro lado, Ortega y Gasset (2000), no ensaio “Miséria e esplendor da tradução”, de 1937, trata da dificuldade da tradução pela sua incapacidade de obter uma versão total. É preciso considerar que o autor usa a linguagem transpondo as regras e o tradutor refaz o texto, seguindo as regras da língua para a qual traduz; daí resulta a dificuldade da tradução e a produção de um texto nem sempre muito bonito ou agradável. O tradutor precisa se atentar para as características formais do autor do texto inicial, para que seu trabalho decorra em um texto que cause estranhamento ao leitor. Para isso, a tradução deve afastar-se da língua de chegada e se aproximar do idioma em que vai traduzir, e não o contrário. O objetivo é traduzir a forma do texto inicial, com a finalidade de expandir as possibilidades do idioma-alvo, considerando, no entanto, que a língua do texto inicial representa fato singular e, assim sendo, intraduzível.

O importante é procurar a interpretação criativa, em que o tradutor renuncia o traduzir tudo o que se encontra virtualmente no texto inicial, pois segundo Ortega y Gasset “*cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción: en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar*” (1957, p. 444). Para ele, a realidade da linguagem é composta de silêncios, nenhum falante consegue transmitir em sua língua toda a complexidade do pensamento humano, e por isso a tradução é uma ferramenta que pode ajudar a atingir esse objetivo, pois através dela o autor alcança uma dimensão maior das suas ideias.

É indiscutível que fazer a tradução dos contos, com essa temática e linguagem utilizada por Borges, não é empreitada simples. Cabe ao tradutor, portanto, compreender o universo sugerido pelo autor, perceber a importância desses contos não somente na totalidade da obra borgeana, mas em todo o panorama da ficção argentina, e também a

forma com que Borges se utiliza dos temas locais para versar sobre o universal.

Para o tradutor, então, resta a tarefa de mostrar esse universo borgeano povoado de indivíduos tão singulares, como o *compadrito*, que Borges retratou para sempre.

3.3 Análise das traduções

Os trechos analisados aparecem em três colunas: na primeira o texto original, em espanhol; em seguida a primeira tradução publicada no Brasil, de Flávio José Cardozo, 1972 e depois o texto revisado, publicado em 1999 por Maria Carolina Araújo e Jorge Schwartz.

3.3.1 Trechos do conto “Hombre de la esquina rosada”

“[...] por esos <u>laos</u> de la laguna de Guadalupe y la Bateria.” (BORGES, p.331)	“[...] pelos lados da laguna de Guadalupe e da Bateria.” (FJC, p. 45)	“[...] pelos lados da laguna de Guadalupe e da Bateria.” (MCA e JS, p. 360)
“Debí ponerme <u>colorao</u> de vergüenza.” (BORGES, p.334)	“Creio que fiquei vermelho de vergonha.” (FJC, p. 49)	“Devo ter ficado vermelho de vergonha.” (MCA e JS, p. 363)
“Sentí después que no, que el barrio cuanto más <u>aporriao</u> , más obligación de ser guapo.” (BORGES, p.334)	“Senti depois que não: quanto mais provocado, mais o bairro tem obrigação de ser valente.” (FJC, p. 49)	“Senti depois que não; quanto mais apanha, mais o bairro tem obrigação de ser valentão.” (MCA e JS, p. 364)
“¿Quien iba a soñar que el <u>finao</u> , que asegún dicen, era malo en su barrio, <u>juera</u> a concluir de una manera tan bruta...” (BORGES, p.336)	“Quem podia imaginar que o falecido, que dizem ter sido bravo na sua terra, fosse morrer dum jeito tão bruto...” (FJC, p. 51)	“Quem podia imaginar que o falecido, que dizem ter sido bravo em sua terra, fosse acabar dum jeito tão bruto...” (MCA e JS, p. 366)

Nos exemplos acima temos a ausência da letra *d* entre as vogais e também a troca da letra *f* por *j* na segunda palavra sublinhada esse traço da oralidade na fala *orillera* das classes populares que o autor destaca na

escrita do texto original foi eliminado na tradução, é bastante difícil recriá-lo na língua portuguesa.

“Al rato largo llamaron a la puerta con <i>autoridá</i> ,” (BORGES, p.332)	“Pouco depois, bateram à porta com autoridade,” (FJC, p. 46)	“Mais tarde, bateram à porta com autoridade,” (MCA e JS, p. 361)
--	--	--

“así que no faltaban músicos, <i>güen</i> beberaje y compañeras resistentes <i>pal</i> baile” (BORGES, p.331)	“tanto que não faltavam músicos, nem boa bebida e companheiras resistentes para o baile.” (FJC, p. 46)	“tanto que não faltavam músicos nem boa bebida e companheiras resistentes para o baile.” (MCA e JS, p. 361)
---	--	---

Novamente a oralidade marcada na fala do narrador não foi preservada na tradução; *guen* no lugar de *buen*; a junção da preposição com o artigo em “para el = *pal*”; *usté, amisté* com a ausência da letra ‘d’ ao final também são variações da linguagem, uma reprodução escrita do modo de falar *orillero*.

“el tango hacia su voluntá con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar” (BORGES, p.332)	“O tango fazia o que bem entendia conosco; estimulava-nos e perdia-nos e nos botava em ordem e nos voltava encontrar” (FJC, p. 46)	“O tango fazia o que bem entendia conosco; estimulava-nos e perdia-nos e nos botava em ordem e nos fazia reencontrar” (MCA e JS, p. 361)
---	--	--

A pontuação marcada por ponto e vírgula, que não está no texto fonte, modifica novamente a natureza coloquial do texto que é marcado pela repetição da conjunção ‘y’.

“pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí a dormir en mi rancho” (BORGES, p. 331)	“mas é uma noite que não esqueço: foi quando a Lujanera veio dormir no meu rancho.” (FJC, p. 45)	“mas é uma noite que não esquecerei: foi quando a Lujanera veio, sem mais, dormir em meu rancho.” (MCA e JS, p. 360)
---	--	--

Nas duas traduções foram acrescentados os dois pontos para uma explicação sobre o motivo de a noite ter sido inesquecível para o narrador. Essa pontuação requer uma pausa maior na fala/leitura que não aparece no texto original; ainda a primeira tradução não considerou relevante o comentário “*porque sí*” que pode ser traduzido como fez o segundo tradutor, na revisão.

“Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios porque el sabía <i>tallar</i> mas bien por el Norte,...” (BORGES, p.331)	“seus domínios eram mais para o Norte,...” (FJC, p. 45)	“seus domínios eram mais para o Norte,...” (MCA e JS, p. 360)
---	---	---

A palavra *tallar* que significa cortar, atravessar em língua portuguesa, está usada no sentido de que, como bom conhecedor da região, ele sabia cortar caminho, atravessar, encurtando a distancia. Outra possibilidade é que aquele que conhece o caminho sabe onde está o perigo. O narrador comenta que Francisco Real conhecia bem os caminhos do Norte e, portanto, não imaginava os perigos que existiam no Sul. Quando foi em busca de Rosendo, não esperava encontrar outro *compadrito* com coragem para enfrentá-lo. Mais uma vez temos essa característica da escrita sucinta de Borges que é ao mesmo tempo tão precisa em informação. Observando esse aspecto nota-se que o comentário do narrador/assassino é bastante debochado, mas só percebemos isso no final da história.

“Sabía llegar de lo más paquete al quilombo” (BORGES, p.331)	“Sabia aparecer com muita pimponice nos bordéis” (FJC, p. 45)	“Costumava aparecer muito alinhado nos bordéis” (MCA e JS, p. 360)
--	---	--

A expressão ‘de lo mas ... al’ no texto original é uma expressão difícil de traduzir, pois significa uma ênfase na fala para caracterizar o modo muito elegante que a personagem aparecia nos bordéis. Qualifica a personagem como o homem mais elegante e chamativo do ambiente. Aparece aqui um termo difícil para os tradutores que têm que lidar com a língua portuguesa. Nela, não existe um correspondente à altura para

qualificar da mesma forma a aparência do *compadrito*. Cada tradutor a seu tempo utilizou termos diferentes para caracterizar o *compadrito*.

“Vos siempre hás de servir de estorbo, pendejo.” (BORGES, p.334)	“Você sempre atrapalhando, porcária” (FJC, p. 49)	“Você sempre atrapalhando, idiota” (MCA e JS p. 364)
--	---	--

Segundo o dicionário espanhol da Real Academia a palavra *pendejo* significa: pelo que nace en el púbis y en las ingles; e em sentido figurado “hombre cobarde y estúpido” a opção do primeiro tradutor parece ser mais adequada ao sentido do original; porém a opção pela palavra “idiota” também está adequada.

“Me dio coraje de sentir que no éramos naidés.” (BORGES, p.334)	“Veio-me a coragem ao saber que não éramos ninguém.” (FJC, p. 49)	“Fiquei com raiva ao perceber que não éramos ninguém.” (MCA e JS, p. 364)
---	---	---

A palavra ‘coragem’, recorrente no texto e fundamental nesse conto, foi eliminada, sem motivo na revisão do texto traduzido e substituída por “com raiva”.

“Quien más, quien menos, todos tendrían su razón...” (BORGES, p.336)	“Uns mais e outros menos, todos teriam suas razões...” (FJC, p.51)	“Uns mais e outros menos, todos teriam suas razões...” (MCA e JS, p.366)
--	--	--

Os tradutores suprimiram a vírgula e acrescentaram uma conjunção, o que elimina a fluência do texto original, que remete aos relatos orais.

“Siguió como si tal cosa, adelante. Siguió siempre más alto que cualquiera de los que iba despartando, siempre como sin ver.” (BORGES, p.332)	“Continuou caminhando, alheio ao que tinha acontecido. Continuou, sempre mais alto que qualquer um dos que ia afastando, como se não visse nada.” (FJC, p. 47)	“Continuou, sempre mais alto que qualquer um dos que ia afastando, como se não visse nada.” (MCA e JS, p.362)
“lo que es un hombre de coraje y de vista.” (BORGES, p.333)	“o que vem a ser um homem valente e de boa vista.” (FJC, p.47)	“o que é um homem corajoso.” (MCA e JS p.362)

Nestes dois trechos a tradução eliminou partes do texto original que ajudavam a ilustrar o comportamento da personagem e suas características pessoais. O resultado é um texto simplificado e pobre de informações. Ao descrever a entrada do Corralero no salão da Julia, o narrador deixa bem claro que ele não deu importância a nenhum dos homens que o provocavam e que se destacava em meio aos outros pelo seu porte. No segundo fragmento, temos o final de sua fala com o Rosendo no momento em que, além de dizer que procura alguém igual a ele, deixa claro que não basta ter coragem, é preciso ser esperto, rápido. A expressão “*hombre de coraje e de vista*” vai além do significado de enxergar, quer dizer também que reconhece outro igual a si e é esperto, ligeiro.

“se abrieron como abanico, apurados”. (BORGES, p. 332)	“abriram-se em leque, apressados”. (FJC, p. 47)	“abriram-se em leque, apressados”. (MCA e JS, p. 362)
--	---	---

Aqui a expressão que no original comparava a atitude dos homens do salão como leques se perdeu; a comparação não é só o resultado de eles se afastarem, mas “como” se afastaram. Ao compará-los a um leque, o autor não está se referindo somente ao formato, mas à rapidez com que isso acontece. Na tradução foi preservado somente a informação de formato, sem preservar a intenção do autor, que compara os homens, considerados covardes, a um objeto delicado e feminino.

“y les gritó a los musicantes que le metieran tango y milonga...” (BORGES, p. 333)	“e mandou aos músicos que tocassem tango e milonga...” (FJC, p. 48)	“e ordenou aos músicos que tocassem tango e milonga” (MCA e JS, p. 363)
--	---	---

No texto original temos a expressão “*gritó a los musicantes*” que deixa bem claro quem estava mandando no salão a partir daquele momento. Quando a tradução substitui por “mandou” e “ordenou”, não tem a mesma força de expressão que o texto de origem e não recria a personagem com a mesma audácia e atrevimento.

“seguía como si tal cosa el <i>bailongo</i> . Haciéndome el <i>chiquito</i> , me entreveré en el montón, y vi que alguno de los nuestros había rajado [...]. <i>Codazos y encontrones</i> no había, [...] la música parecía <i>dormilona</i> , [...] (BORGES, p. 334)	“o baile continuava como se nada tivesse ocorrido. Disfarçadamente me misturei ao pessoal e vi que alguns dos nossos tinham escapado [...] não havia cotovelos nem empurrões [...] a música parecia sonolenta, [...] (FJC, p. 50)	“o baile continuava como se nada tivesse ocorrido. Disfarçadamente me enfiar ao pessoal e vi que alguns dos nossos tinham debandado [...] Cotovelos e empurrões não havia, [...] A música parecia sonolenta, [...] (MCA e JS, p. 364)
---	---	---

No texto original temos uma sequência de fatos sem parágrafo; na tradução, um parágrafo faz a separação, o que torna o texto mais formal.

Observa-se que não só os diminutivos, mas também em outros momentos os superlativos são usados com abundância no texto original. Na maioria das vezes isso não significa algo pequeno ou grande e, sim, uma ênfase da fala, própria da linguagem oral, despreocupada dos aspectos formais da língua. A maneira como o narrador se refere ao baile é com desprezo, e nas traduções isso não foi mantido.

A esse respeito, Borges comenta em uma entrevista publicada em “La Opinión Cultural”: “*Imaginemos una expresión muy común en español: ‘estaba sentadita’. Eso no puede decirse en otros idiomas. Ahí, ‘sentadita’, da la idea de una chica sentada y al mismo tiempo abandonada (...)* (BORGES, 1999, p. 322)

“Un <i>manotón</i> a mi clavel de atrás da orelha y lo tiré a un <i>charquito</i> ...” (BORGES, p. 334)	“Atirei numa poça o cravo que tinha atrás da orelha.” (FJC, p. 49)	“Atirei numa poça o cravo que tinha na orelha.” (MCA e JS, p. 364)
---	--	--

Neste trecho aparece uma antítese, pois temos a palavra *manotón* que é um superlativo e a palavra *charquito* que é diminutivo. Nas traduções esses elementos da linguagem poética desapareceram, foram suprimidos, simplificados.

“Y no quedaba ni un <i>rastrito</i> de sangre.” (BORGES, p. 336)	E não restava nenhum vestígio de sangue. (FJC, p. 52)	E não restava nenhum pingo de sangue. (MCA e JS, p. 367)
--	---	--

Nesses dois trechos selecionados temos a ocorrência de diminutivos e claramente a dificuldade de traduzi-los. Ou ainda a opção por traduzir o texto de um modo mais formal, sem considerar a oralidade desse texto.

“La Lujanera lo miró aborreciéndolo y se abrió paso con la crencha en la espalda,” (BORGES, p.333)	“A Lujanera olhou para ele com desprezo e foi andando, com os cabelos nas costas,” (FJC, p. 48)	“A Lujanera olhou para ele com desprezo e foi andando, com a cabeleira solta nas costas,” (MCA e JS, p. 363)
--	---	--

O sentido de ‘y se abrió paso’ é mais forte do que simplesmente ‘foi andando’, essa dificuldade de encontrar o termo adequado para a tradução, que muitas vezes simplesmente não existe.

O dicionário *Larousse* traz a seguinte definição: *abrir o abrirse paso - conseguir situarse en la vida* (p. 492). O dicionário de espanhol da Real Academia explica que a expressão “abrir paso” significa *desobstruir o caminho, tirar algum obstáculo* (p.08), ou seja pode-se dizer que a Lujanera não só foi andando, mas abriu espaço e se posicionou na situação. Dessa forma ela é alguém que se coloca como pessoa importante na vida dele e o incentiva a lutar.

3.3.2 Trechos do conto “Historia de Rosendo Juárez”

Na primeira coluna aparece o texto original em espanhol; em seguida, por ordem de publicação, a primeira tradução por Hermilo Borba Filho, o texto revisto por Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz, e, por último, a mais recente tradução deste texto feita por Davi Arrigucci Junior,

“Desde un rincón el hombre me chistó.” (BORGES, p.39)	“De um canto, o homem me chamou.” (HBF, p. 29)	“De um canto, o homem me chamou com um psiu.” (MCA e JS, p. 437)	De um canto o homem fez um sinal. (ARRIGUCCI, p.25)
---	--	--	---

A palavra *chistó* designa uma expressão para pedir silêncio, segundo o dicionário *Larousse*, e está utilizada como um termo para chamar atenção; porém, a tradução por “psiu”, colocada na segunda tradução, está fora do contexto do comportamento do *compadrito*, personagem em questão; é uma palavra delicada demais, afeminada.

“Era un zanjón de mala muerte, que por suerte ya lo entubaron.” (BORGES, p.40)	“Era um despenhadeiro sinistro que felizmente já foi aterrado.” (HBF, p. 30)	“Era um fosso miserável que, por sorte, já foi aterrado.” (MCA e JS, p. 437)	Era um cafundó de má morte, que felizmente já foi canalizado. (ARRIGUCCI, p.26)
--	--	--	---

Nesse comentário de Rosendo, como narrador, contando sua origem, ele cita o arroio Maldonado⁹ como referência ao lugar em que nasceu. A palavra *zanjón* poderia ser traduzida por “banhado” ou lugar encharcado. A tradução por “despenhadeiro” e “fosso” parece se referir a um lugar íngreme, um abismo, e na geografia de Buenos Aires isso não é possível; ali temos o pampa, a planície.

Também se perdeu a palavra *entubaron*, que lembra perfeitamente tubos de canalização. Acredito que a escolha das palavras ‘despenhadeiro’ e ‘fosso’ alterou o sentido do texto original. Uma possibilidade seria “era um riacho, com um banhado sem fim, que por sorte foi canalizado.”

⁹ O arroio Maldonado, desde 1930, foi canalizado sob a extensa avenida que leva o nome do cirurgião e político socialista Juan Bautista Justo (1865-1928).

“Me llevaba unos años; había vistado muchas veces conmigo y yo sentí que iba achurarme.” (BORGES, p.41)	“Ele era mais velho que eu; tinha esgrimido muitas vezes comigo e eu senti que ia me espetar.” (HBF, p. 31)	“Ele era alguns anos mais velho que eu; tinha esgrimido comigo muitas vezes e senti que ia me esfaquear.” (MCA e JS, p. 438)	“Ele era mais velho que eu alguns anos; tinha lutado muitas vezes comigo e senti que ia me furar as tripas.” (ARRIGUCCI, p. 26)
---	---	--	---

“Aprendi a vistear con los otros, con un palo tiznado.” (BORGES, p.40)	“Aprendi a esgrimir com os outros, com um pau queimado.” (HBF, p. 31)	“Aprendi o uso da faca com os outros, com um pau queimado.” (MCA e JS, p. 438)	“Aprendi a enfrentar os outros, com um porrete.” (ARRIGUCCI, p. 26)
--	---	--	---

Nos dois trechos a palavra esgrimir não está bem contextualizada, considerando que a luta de esgrima, que é um esporte oficial, é bastante distinta de uma luta de facas, ou ainda, de um pau queimado.

“A la oración pasaron a buscarme dos vigilantes.” (BORGES, p.42)	“Pouco depois, dois guardas vieram buscar-me.” (HBF, p. 32)	“Na hora da prece, dois guardas vieram me buscar.” (MCA e JS, p. 438)	“À noitinha dois guardas vieram me prender.” (ARRIGUCCI, p.27)
--	---	---	--

A referência ao momento da oração é um fator relevante para informar ao leitor a importância da religiosidade para a personagem, e foi desconsiderada pelo primeiro tradutor. E também por Arriguci, na tradução mais recente.

“nunca le había hecho asco al trabajo.” (BORGES, p.44)	“amante do trabalho.” (HBF, p. 35)	“nunca sentira aversão ao trabalho.” (MCA e JS, p. 440)	“Nunca sentira ojeriza ao trabalho.” (ARRIGUCCI, p. 29)
--	------------------------------------	---	---

No hacer asco al trabajo, também não denota ser “amante do trabalho”; por outro lado, a palavra “aversão” e “ojeriza” são pesadas demais. Uma possibilidade para esta frase seria “nunca fez corpo mole pro trabalho”, ou ainda, “sempre muito trabalhador.”

“Durante años me hice el Moreira, que a lo mejor se habrá hecho en su tiempo algún otro gaúcho de circo.” (BORGES, p.44)	“Durante anos banquei o Moreira e melhor do que eu só mesmo algum gaúcho de circo.” (HBF, p. 35)	“Durante anos banquei o Moreira, que talvez tenha fingido em seu tempo algum outro gaúcho de circo.” (MCA e JS, p. 440)	“Durante anos banquei o Moreira, que decerto terá bancado em sua época algum outro <i>gaúcho</i> de circo.”
--	--	---	---

A segunda tradução ficou difícil de entender, esclareceu pouco o leitor, o pronome relativo “que” poderia ser trocado por “como”, assim ficaria mais clara a frase. “Durante anos banquei o Moreira, como talvez tenha fingido algum outro gaúcho de circo.”

Traduzindo dessa forma a afirmativa de Rosendo, pode-se inferir que ele representava como se estivesse num circo, a sua valentia não era verdadeira, ele se via como um ator de teatro representando Juan Moreira.

“Para zafarme de esa vida, me corrí a República Oriental, donde me puse de carrero.” (BORGES, p.47)	“Para sair dessa vida, corri para a República Oriental, onde comecei a trabalhar de carreiro. (HBF, p. 39)	“Para safar-me dessa vida, fugi para a República Oriental, onde me tornei cocheiro.” (MCA e JS, p. 442)	“Para me safar daquela vida, me mandei para o Uruguai, onde me tornei carroceiro.” (ARRIGUCCI, p. 32)
---	--	---	---

Na revisão, a palavra “cocheiro”, que lembra o condutor de carruagem, não se aplica ao trabalho de *carreiro*, a que o autor se refere. Uma tradução possível seria “carreteiro”, compreensível a todo leitor brasileiro e que designa aquele que antigamente trabalhava transportando produtos para o comércio com carro de boi.

3.3.3 Trechos do conto “La intrusa”

O terceiro e último conto analisado nesta dissertação foi publicado em três livros diferentes. Primeiro no livro *El Compadrito*, (1963) que ainda não foi traduzido no Brasil. Posteriormente Borges o lançou em *El Aleph*, que foi traduzido por Flavio José Cardozo em 1972. Mais tarde Borges retirou esse conto de *El Aleph* e o colocou em definitivo no livro *El informe de Brodie*, que foi traduzido por Hermilo Borba Filho em 1976. Como o livro também foi recentemente traduzido por Davi Arrigucci Jr, teremos para este conto a análise de três traduções e uma revisão do texto de Herrmilo feita por Maria Carolina Araújo e Jorge Schwartz.

“Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de horrendas baratijas y que la lucía en las fiestas.” (BORGES, p.19)	“É verdade que ganhava assim uma criada, mas não é menos certo que a encheu de horríveis bugigangas e que a exibia nas festas.” (FJC, p.141)	“É verdade que ganhava assim uma criada, mas também não é menos certo que a acumulou de horríveis bugigangas e que a exibia nas festas.” (HBF, p.11)	“É verdade que assim ganhava uma criada, mas também não é menos certo que a acumulou de horríveis bugigangas e que a exibia nas festas. (MCA e JS, p. 428)	“É fato que assim ganhava uma empregada, mas não é menos verdade que a cobriu de horrendas quinquilharias e que ela as exibia nas festas.” (ARRIGUCCI, p.12 e 13)
---	--	--	--	---

A tradução mais recente faz uma alteração importante na informação sobre a mulher. No original e nas versões anteriores a mulher era exibida nas festas, com muitos enfeites. Já na versão mais recente o que se exibia eram as bijuterias que ela ganhava do companheiro.

“En las pobres fiestas de conventillo, donde la quebrada y el corte estaban prohibidos.” (BORGES, p 19)	“Nas pobres festas de cortiço, onde os passos indecentes estavam proibidos.” (FJC, 141)	“Nas pobres festas de pequenos bordéis onde os requebros e a lascívia estavam proibidos.” (HBF, p. 11)	“Nas pobres festas de cortiço, onde os requebros e o meneio estavam proibidos.” (MCA e JS, p. 428)	“Nas pobres festas de cortiço, onde a <i>quebrada</i> e o <i>corte</i> estavam proibidos.” (ARRIGUCCI, p. 13)
---	---	--	--	---

Nas duas primeiras traduções, feitas em épocas próximas, as palavras foram bastante claras e, entendo, adequadas à época. Apenas acredito que a palavra ‘bordel’ como tradução de *conventillo* não representa a intenção do autor. O *conventillo* a que se refere o texto seria o que chamamos de cortiço, grande casarão em que varias famílias alugam peças e convivem com alguns espaços em comum como banheiro e quintal.

Na revisão feita por Maria Carolina e Jorge Schwartz optou-se por um termo “meneio” que não atinge a significação original de passo de tango. Torna-se difícil para o leitor entender que se trata de passos de uma dança e por que eram proibidos. Já na versão mais recente Arrigucci deixou as palavras no original e acrescentou uma nota de rodapé, esclarecendo o contexto da época em relação à proibição desses passos de tango.

“En el palenque de la casa que sabemos reconoció al overo de Eduardo.” (BORGES, p.22)	“No curral da casa que sabemos, reconheceu o cavalo de Eduardo.” (FJC, p. 143)	“Na cerca da casa que sabemos, reconheceu o cavalo malhado de Eduardo” (HBF, p. 14)	“No palanque da casa que conhecemos, identificou o ovelheiro de Eduardo.” (MCA e JS, p. 430)	“No palanque da casa que sabemos reconheceu o cavalo pampa de Eduardo.” (ARRIGUCCI, p. 15)
---	--	---	--	--

O texto original traz uma referência clara à pelagem do cavalo que somente na primeira tradução é omitida; nas seguintes, cada tradutor deu um nome diferente, mas todos têm basicamente o mesmo significado.

A primeira tradução, na qual a palavra ‘palanque’ foi traduzida por ‘curral’, não oferece o mesmo sentido pretendido pelo texto original. A palavra ‘palanque’ significa um poste colocado em frente às casas para prender os animais, na época em que era comum usar cavalo como meio de transporte, enquanto curral é um lugar fechado em que se deixam animal solto, por mais tempo.

“El párroco me dijo que su predecesor recordaba, no sin sorpresa, haber visto en casa de esa gente una gastada Bíblia de tapas negras, com caracteres góticos”. (BORGES, p. 18)	“O pároco me disse que seu antecessor recordava, não sem surpresa, ter visto na casa dessa gente uma gasta Bíblia de capa negra, com caracteres góticos.” (FJC, p.140)	“O vigário me disse que seu antecessor se lembrava, com alguma surpresa, de ter visto em casa dessa gente uma velha Bíblia de capa preta com caracteres góticos” (HBF, p. 10)	“O pároco disse-me que seu antecessor lembrava-se, não sem surpresa, de ter visto na casa dessa gente uma gasta Bíblia de capa preta com caracteres góticos.” (MCA e JS)	“O pároco disse-me que seu predecesor recordava, não sem surpresa, ter visto na casa daquela gente uma Bíblia muito usada, de capa preta, em caracteres góticos.” (ARRIGUCCI, p. 11)
---	--	---	--	--

A maneira como o narrador se refere aos irmãos é com desprezo; ‘essa gente’, denota alguém sem importância e o fato do narrador se referir à Bíblia com surpresa confirma isso, pois eles eram mal vistos, inclusive pelo padre, que chama atenção para os caracteres góticos da Bíblia, talvez uma menção à antiguidade da Bíblia em questão ou para sugerir a origem germânica dos irmãos, pois os caracteres góticos foram utilizados por mais tempo na Alemanha (*Diccionario de la RAE*, p.826).

“El caserón que ya no existe era de ladrillo sin revocar; desde el zaguán se divisaban un patio de baldosa colorada y otro de tierra.” (BORGES, p.18)	“O casarão, que já não existe, era de tijolo sem reboco; do saguão, divisavam-se um pátio de ladrilho vermelho e outro de terra.” (FJC, p. 141)	“O casarão, que já não existe, era de tijolo sem reboco; do vestíbulo via-se um pátio de ladrilhos coloridos e outro de terra batida.” (HBF, p. 10)	“O casarão, que já não existe, era de tijolo sem reboco; do vestíbulo divisavam-se um pátio de ladrilhos vermelhos e outro de terra.” (MCJ e JS, p. 427)	“O casarão, que já não existe, era de tijolo sem reboco; do corredor da entrada se podia divisar um pátio de lajotas vermelhas e outro de terra.” ARRIGUCCI, p. 12)
---	---	---	--	---

As duas primeiras traduções e a revisão mantiveram a palavra ‘ladrilho’ que hoje está em desuso, mas na época seu uso era comum. Na versão mais atual Arrigucci traduziu por ‘lajotas’, que é como nos referimos aos primeiros revestimentos usados no chão.

O importante é que todas as traduções mantiveram um jogo de palavras ainda que com significados diferentes, temos essa mesma palavra (ladrilho) na língua portuguesa, isso deixa o leitor mais familiarizado com o texto.

“Yo me voy a una farra en lo de Farías. Ahí la tenés a la Juliana; si querés, usála.” (BORGES, p. 20)	“Vou a uma farra na casa do Farías. Aí tens Juliana; usa-a, se quiseres.” (FJC, p. 141)	“Vou para uma farra na casa de Farías. Aí tens Juliana; se quiseres, usa-a.” (HBF, p. 12)	“Vou para uma farra na casa do Farías. Aí tens Juliana; se te der vontade, usa ela.” (MCA e JS, p. 428)	“Estou indo para uma farra na casa do Farías. Deixo aqui pra você a Juliana; se quiser, pode abusar dela.” (ARRIGUCCI, p. 13)
---	---	---	---	---

Neste trecho percebeu-se que o primeiro tradutor seguiu bastante o texto original, econômico nas palavras, direto, mantendo assim seu ritmo, assim como a ideia de a mulher ser tratada como uma coisa, um mero objeto.

O segundo tradutor substituiu a preposição ‘a’ por ‘para’, mas manteve também o ritmo.

No texto original Borges recria a fala da personagem de acordo com a linguagem portenha, o que fica claro nas terminações dos verbos

‘tenés’ ‘querés’ ‘usála’. Esse modo de falar não corresponde ao espanhol padrão, e na época em que o texto foi escrito marcava a fala popular, mas não chega a ser atualmente um grave erro gramatical, uma vez que a cada dia essa maneira de falar se torna mais comum, chegando hoje a ser pronunciada nos meios de comunicação. No texto revisado, os tradutores modificaram a frase no seu final, para torná-la mais simples. Colocar pronome do caso reto depois do verbo é uma transgressão comum nas pessoas com pouca escolaridade, embora com diferente aceitação, no Brasil creio que essa transgressão não chegará ser aceita como é a troca dos acentos nos verbos na fala de hispano-americanos da região do Prata.

A tradução mais recente feita por Arrigucci tirou da personagem a condição de objeto, ao falar: “pode abusar dela”. Assim, fica implícita a condição de pessoa; pessoas são abusadas, coisas são usadas.

<p>“Sin explicarle nada la subieron a la carreta y emprendiero n un silencioso y tedioso viaje. Habia llovido; los caminos estaban muy pesados y serían las cinco de la mañana cuando llegaron a Morón.” (BORGES, p. 21)</p>	<p>“Sem nada explicar a ela, puseram-na na carreta e empreendera m uma silenciosa e aborrecida viagem. Havia chovido; os caminhos estavam muito pesados e seriam onze da noite quando chegaram a Morón.” (FJC, p. 142)</p>	<p>“Sem nada explicar-lhe, mandaram que ela subisse na carroça e empreendera m uma silenciosa e enfadonha viagem. Havia chovido; os caminhos estavam enlameados e devia ser três da madrugada quando chegaram a Morón.” (HBF, p. 14)</p>	<p>“Sem lhe explicar nada, colocaram-na em cima da carroça e empreendera m uma silenciosa e enfadonha viagem. Havia chovido; os caminhos estavam muito difíceis e deviam ser cinco da madrugada quando chegaram a Morón.” (MCA e JS, p. 429)</p>	<p>“Sem lhe explicar nada, puseram-na em cima da carroça e empreenderam uma viagem silenciosa e entediante. Tinha chovido; os caminhos estavam muito pesados e seriam cinco da manhã quando chegaram a Morón.” (ARRIGUCCI, p. 15)</p>
--	--	--	--	---

Analizando o texto de origem, a viagem até Morón durou a tarde e a noite toda, o que está explicado pelo ambiente da estrada, pesada por causa da chuva; na primeira tradução, a enfadonha viagem foi bastante rápida,

Considerando que a hora da sesta é depois do almoço, e no texto original a viagem começou ainda à tarde, nos parece que o tradutor achou um exagero chegar ao destino final somente às cinco da manhã; o segundo tradutor colocou a chegada às três da manhã e somente o texto revisado e a mais recente tradução mantiveram a informação do horário como cinco da manhã.

<p>“-A trabajar, hermano. Después nos ayudarán los caranchos. Hoy la maté. Que se quede aquí con sus pilchas. Ya no hará más perjuicios.” (BORGES, p. 23)</p>	<p>“-Vamos trabajar, irmão. Depois os caranchos nos ajudarão. Hoje eu a matei. Que ela fique aqui com suas bugigangas, já não causará mais danos.” (FJC, p. 143)</p>	<p>“-Vamos trabalhar, meu irmão. Depois os carcarás nos ajudarão. Eu a matei hoje. Que fique aqui com suas bugigangas. Já não causará mais dissabores.” (HBF, p. 16)</p>	<p>“-Vamos trabalhar, meu irmão. Depois os carcarás nos ajudarão. Eu a matei hoje. Que fique aqui com seus enfeites. Já não causará mais danos.” (MCA e JS, p. 430)</p>	<p>“-Ao trabalho, mano. Depois os caranchos vão nos ajudar. Hoje a matei. Que fique aí com seus trastes. Não vai nos dar mais prejuízo.” (ARRIGUCCI, p. 16)</p>
---	--	--	---	---

Esse trecho, em quase todas as traduções, ficou muito parecido com o texto em espanhol somente na tradução mais recente Arrigucci atualizou a linguagem e preferiu utilizar a palavra ‘prejuízo’ em lugar de ‘danos’, que seria a palavra com mesmo valor semântico para a língua portuguesa.

2 CONCLUSÃO

A escrita deste trabalho e a análise das traduções aqui apresentada não pretendem ser definitivas. Parafraseando Borges, o texto é definitivo somente se for sagrado ou quando somos vencidos pelo cansaço.

Esta pesquisa buscou trazer novas maneiras de se pensar os textos e procurou, também, ampliar os horizontes de leitura. Como afirma Walter Benjamin, no texto “A Tarefa Renúncia do Tradutor”, numa tradução “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (2001, p.195). E mais “na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua (p. 201).

Assim o primeiro capítulo tratou de mostrar que Borges dedicou-se às questões da época que influenciaram seus primeiros escritos. A influência das *orillas*, do arrabalde na obra de Borges, como disse Meritxell Hernando Marsal em seu texto “Las orillas de Borges” “La tan celebrada universalidad de Borges tiene su punto de partida en las orillas”(2004, p.69). Para realizar uma obra grandiosa como a de Borges é necessário ter conhecimento e segurança em seu ponto de origem.

Procurou-se deixar clara a abrangência dos escritos de Borges através das informações e dos comentários sobre a cultura e a formação de Buenos Aires. Também enfatizar a riqueza de informações dispostas de forma labiríntica, inclusive a personalidade dos indivíduos envolvidos. Muitas vezes as informações fundamentais para o entendimento do texto estão colocadas de forma discreta e passamos um primeiro olhar sem percebê-las.

No segundo capítulo foi feita uma apresentação comentada dos contos em que se procurou esclarecer e destacar as características das personagens e suas atitudes dentro da obra. Também foi mostrado como o conto “Hombre de la esquina rosada” é um conto *orillero* e como a fala da personagem é característica da linguagem oral.

O terceiro capítulo trata da análise das traduções e percebe-se neste ponto que a cada época as palavras ganham novas forças e que outras antes tão adequadas a um texto perdem seu uso e por isso as novas versões de um mesmo texto são necessárias.

Percebe-se uma tendência a familiarizar o texto ao leitor brasileiro, uma domesticação da linguagem que se reflete na perda da cor local presente no texto de origem. Essa aproximação do texto traduzido elimina as diferenças culturais e linguísticas do texto estrangeiro, numa tentativa de trazer ao leitor daqui um Borges coerente

com a imagem construída a partir da leitura das outras obras traduzidas anteriormente e que não apresentavam a linguagem coloquial do texto “Hombre de la esquina rosada”.

Ao propor este estudo, o que se buscou foi reconhecer a oralidade e a importância dos relatos orais como ponto de partida para a criação de textos consagrados na obra de Borges. A questão da oralidade é ainda pouco difundida, pois muito se fala muito em Borges erudito e esse lado portenho dos arrabaldes e dos *compadritos* ainda é pouco valorizado pela crítica, que muitas vezes se refere a esses escritos como se fossem muito diferentes da obra posterior e que tornou o autor conhecido mundialmente. Esse aspecto do Borges cosmopolita e erudito se faz presente já nesses escritos do começo de sua produção, quando seus textos refletiam a vida na cidade de Buenos Aires no século XIX.

Para entender como é o *compadrito* o seu modo de viver, de se vestir e suas relações sociais é necessário nos voltarmos para a história da formação de Buenos Aires e conhecer como surgiu esse elemento humano tão característico e influente na personalidade portenha e em toda a sociedade.

3 REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini (org.) Ángel Rama. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

AMORA, Antonio Soares. *Minidicionário Soares Amora da Língua portuguesa*. 18. ed. São Paulo: Saraiva, 2008.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. Série Princípios. São Paulo: Ática: 2002.

ASEFF, Marlova; CESCO, Andréa. “Entrevista com Flávio José Cardozo”. In: *Fragmentos*. Florianópolis: Editora da UFSC, n.28/29, p.189-194, jan - dez 2005.

AURELIO, Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Editora Positivo 4. ed. 2009.

BELLA, Josef Karacuchansky. *Historia da literatura hispanoamericana*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 3ªed. 1989.

BENJAMIN, Walter. “La tarea del traductor”. Traducción de H. P. Murena. In: VEGA, Miguel Ángel (Ed.). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Tradução ao português de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007. Tradução ao português de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I (1923-1949)*. Emecé Editores, Barcelona, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Alianza Editorial, S.A Madrid, 1999.

BORGES, Jorge Luis. “Homem da esquina rosada”. Tradução de Flávio José Cardozo. In: *Historia Universal da Infância*. Porto Alegre: Globo, 1975.

_____. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Maria Kodama y Compania Editora Espasa Calpe Argentina S. A. Editorial Seix Barral, 1993.

_____. “Las versiones homéricas”. In *Obras Completas*. Emecé Editores, Barcelona, 1996.

_____. “La muerte y la brújula”. In *Obras Completas I*. Emecé Editores, Barcelona, 1996.

_____. “Los traductores de las mil y una noches”. In *Obras Completas*. Historia de la Eternidad. Emecé Editores, Barcelona, 1996.

_____. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In *Obras Completas*. Tradução de Carlos Nejar e revisada por Maria Carolina Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2001.

_____. “Las dos maneras de traducir”. In *Textos Recobrados*. 1919-1929. Buenos Aires: Emecé, 1997.

_____. *Borges en sur*. Problemas de la Traducción; El Oficio de traducir. Buenos Aires. Emecé, 1999.

BORGES, Jorge Luis e FERRARI, Osvaldo. “El cuento policial”. In: *Dialogo I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

BORGES, Jorge Luis e CLEMENTE, José Edmundo. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

BORGES, Jorge Luis. “Homem da esquina rosada”. Tradução de Flávio José Cardozo e revisada por Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araújo. In: *Historia Universal da Infância*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. BULRRICH, Silvina. *El Compadrito*. Buenos Aires: Emecé, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *O Informe de Brodie*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. “Hombre de la esquina rosada”. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 2004 a. v.1.

_____. Historia de Rosendo Juárez. In: *El Informe de Brodie*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

BORGES, Jorge Luis. Conferencia "La poesía y el arrabal" en la Universidad de Antioquia, Colombia, 1963. <http://www.letalibres.com/>

ESPÍNDOLA, Athos. *Diccionario del Lunfardo*. Buenos Aires. Planeta, 2002.

ETCHEBARNE, Miguel. “La sugestión del arrabal porteño”. In: Juan Nadie - vida y muerte de un compadre. Buenos Aires: Alpe, 1954.

CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges e Guimarães: na esquina do grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

FURLAN, Mauri. “A missão do tradutor: Aspectos da concepção benjaminiana de linguagem e de tradução”. *Cadernos de Tradução*, n. 1. Florianópolis: G. T. de Tradução/UFSC: 1996, pp. 91-105. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Walter Carlos Costa (Orgs.).

GONZALEZ ECHEVARRÍA, R. *Mito y Archivo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____. (Ed.) *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 vols. Madrid: Gredos, 2006.

HALPERIN DONGHI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza, 1981.

HOUAISS, Antônio (Ed.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. [s.l.]: Instituto Antonio Houaiss / Editora Objetiva, 2001. CD-ROM.

HURLEY, Andrew. “A Note on the Translation”. In: *The Aleph*. Penguin Books, 2000.

_____. "What I lost when I translated Jorge Luis Borges". In: *Cadernos de Tradução*, nº 4, pp. 289-303. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 1996.

HURLEY, Andrew. "A Note on the Translation". Tradução Marlova Assef. In: *Aspectos do tempo nos processos de tradução*. Anais do 5º Encontro do Celsul, Curitiba-PR, 2003 (1083-1088).
[HTTP:// sapiens.ya.com/borges.JL/subpages/](http://sapiens.ya.com/borges.JL/subpages/) *Borges a pie de página*.
 Acessado em 27 de janeiro de 2012.

LAROUSSE, *Diccionario de la lengua española - Esencial*. Larousse Editorial, S.A. 27ª reimpresión. 1994.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

ORTEGA y Gasset. "Miseria y esplendor de la traducción". In: _____. *Obras Completas*, 4ª ed. tomo V. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y literalidad*. 3. ed. Barcelona: Tusquets, 1990. (1ª ed.: 1971).

MARSAL, Meritxell Hernando. *Las orillas de Borges*. Cuadernos Americanos Nueva Epoca. Num.105 vol 3, p.57-76, Mexico, 2004.

MATA, Oscar. "La dura y ciega religión del coraje". In: *Revista La Palabra y el Hombre*, Editorial Universidad Veracruzana julio-setiembre 1999 nº111, p.165-172. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/777>
 Acessado em 12 de maio de 2011.

PADRÃO, Andréa. "Os muitos motivos para se ler Borges". *Diário Catarinense*, Florianópolis, 30 de agosto. 2008. Caderno Cultura, p. 2-3. Disponível
 em: <http://www.clicrbs.com.br/diariocatarinense/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2149364.xml&template=3898.dwt&edition=10582§ion=853> Acesso em 21/03/10.

PASTORMERLO, Sergio. "Borges y la traducción" *Borges Studies Online*. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet: (<http://www.borges.pitt.edu/bsol/pastorm1.php>) Acesso em abril de 2011.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Editorial Anagrama S.A. Barcelona 2000, 2004. Segunda edición impresa en Argentina.

PIZARRO, Ana (coord.) *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

_____. b(org.) *América Latina: Palabra, literatura e cultura*. 3 Vols. São Paulo: Memorial; Unicamp; USP, 1994.

REA, *Diccionario de la lengua española*. Editorial Espasa Calpe.S.A. Madrid, 1986.

RÓNAI, Paulo. *A Tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom, 1981.

SARLO, Beatriz. *Borges, um escritor na periferia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920- 1930*. 1. ed. 3ª reimp – Buenos Aires: Nueva Visión 2003.

SCHLEIERMACHER, Friederich. “Sobre os diferentes métodos de traduzir”. In *Antologia Bilíngüe – Clássicos da teoria da tradução, vol.1: alemão-português*. Werner Heiderman (org). Florianópolis: NUT/Universidade Federal de Santa Catarina, 2001. Tradução de Susana Kampff Lages.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VALERIUS, Denise Mallmann. *De Traduções, Intermediações e Transcrições: O regionalismo borgeano para além das fronteiras*. Porto Alegre, 2009. Tese de doutoramento acessado em: <http://hdl.handle.net/10183/15905>.

VENUTI, Lawrence. “A invisibilidade do tradutor” In: *Palavra* 3. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Grypho, 1995.

_____. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.